Capitán Swing

LAS CAMPANAS DEL VIEJO TOKIO

Meditaciones sobre el tiempo y la ciudad

ANNA SHERMAN

LAS CAMPANAS DEL VIEJO TOKIO

Meditaciones sobre el tiempo y la ciudad

ANNA SHERMAN

Traducción de

Victoria Pradilla Canet

Capitán Swing

Tokio es un inmenso reloj. Sus pequeños callejones y sus grandes avenidas, sus canales y sus templos olvidados, forman la esfera de un gran reloj. Los meses y las semanas marcan el ritmo del tráfico que llega a la capital desde los arrozales del norte. Las horas, los minutos y los segundos de la ciudad se filtran entre los edificios derribados y los que se erigen en su lugar; en las tierras ganadas al mar. El tiempo se cuenta con varillas de incienso, con ledes y con relojes atómicos de celosía. Se mide con las vidas de todos los que se mueven en la línea de metro de Yamanote, que rodea el viejo corazón de la ciudad y, más allá, la llanura de Kantō.

LAS CAMPANAS DEL VIEJO TOKIO

Meditaciones sobre el tiempo y la ciudad

Para Ian

Las campanas del tiempo

Sonó la campanada de las cinco, sus notas se extendieron por el parque Shiba. Todos los días, por toda la ciudad, los altavoces de Tokio emiten a las cinco en punto de la tarde lo que se llama el *bōsai musen* inalámbrico.[1] Es la melodía de una nana interpretada con xilófono que pone a prueba el sistema de transmisión de emergencia de la ciudad. En todo Japón, las melodías varían, pero las emisoras de Tokio suelen tocar la misma canción: «Yūyake Koyake».[2]

La letra dice:

El ocaso teñido de rojo marca el irremediable paso del tiempo,
al oír el tañido de la campana del templo de la montaña
cogidos de la mano, volvemos a casa; también los cuervos.
Ya en casa los niños,
sale la luna grande y redonda;
en los sueños de los pájaros,
el brillo dorado de las estrellas impregna el cielo nocturno.

Los altavoces de la noche no estaban tocando «Yūyake Koyake», sino otra cosa. No reconocí la canción, y me estaba preguntando cuál sería cuando, enroscándose en la transmisión grabada, oí otro sonido: la campana de Zōjō-ji,[3] el antiguo templo cercano a la Torre de Tokio.

Una sola campanada sonó casi como un acorde: una nota aguda que iba bajando de tono y haciéndose más grave.[4] Busqué de dónde venía el sonido y fui hacia él. Al pasar por la triple puerta del templo, pude ver una enorme campana instalada en una torre de piedra abierta y a su tañedor ataviado con ropas de color añil oscuro. Era muy joven. Una gruesa viga de madera, *shumoku*, colgaba horizontalmente de una cuerda de hilos trenzados de color morado, rojo y blanco. El muchacho se colgó de la cuerda, balanceando el *shumoku* un poco hacia atrás, y luego otra vez, antes de golpearlo como un ariete contra la campana de bronce de tonos verdosos. Arrastrando la cuerda, el chico echó todo su peso hacia atrás, cayendo y cayendo hasta casi sentarse en el embaldosado de la torre; entonces el retroceso le hizo subir y subir de nuevo. Todo el movimiento parecía una grabación inversa; una caída invertida mágicamente.

Japón es un país de campanas. Cuando era pequeña, alguien me regaló una campana de viento japonesa, un objeto endeble en forma de pagoda: los cinco aleros de los tejados de tres niveles tintineaban con pequeñas campanas y con cinco cilindros huecos colgantes que sonaban cuando se golpeaban entre sí. El hilo de pescar mantenía el juguete. Tal vez porque los hilos eran transparentes, el carillón de viento siempre parecía que estaba a punto de salir volando.

Nadie nunca la colgó y, con el tiempo, los cabos se enredaron hasta no poder deshacerse: su tañido no llegaría a oírse nunca.

Pero la campana fue mi primer Oriente: el centelleo del metal, las notas brillantes, los vientos de la noche.

Después del último toque, el tañedor desenganchó el cordón multicolor, se lo echó al hombro y se dispuso a subir un largo tramo de escaleras hasta desaparecer en el salón principal de Zōjō-ji.

Una pequeña placa metálica en la torre rezaba: «Shiba Kiridoshi. Una de las campanas del tiempo de Edo».

Antes de que Tokio fuera Tokio, se llamaba Edo. Desde principios del siglo XVII, Edo fue el centro político *de facto* de Japón, aunque Kioto siguió siendo la capital del país hasta 1868, como lo había sido desde el año 749. Al principio, solo

tres campanas daban las horas en Edo: una en Nihonbashi, en el recinto de la prisión sito en el corazón de la ciudad; otra cerca del templo consagrado a la diosa de la misericordia;[5] y la tercera en Ueno, barrio próximo a la Puerta del Demonio, en el norte de la ciudad. A medida que Edo crecía (en 1720, más de un millón de personas vivían en la ciudad), el sogún Tokugawa autorizó la colocación de más campanas para medir el tiempo. En Shiba, junto a la bahía de Tokio. Al este del río Sumida, en Honjo. En el distrito occidental de Yotsuya, en el templo del Dragón Celestial. Al suroeste del centro, en las colinas de Akasaka, donde ahora se encuentra el Sistema de Radiodifusión de Tokio. Al oeste, en Ichigaya, cerca del Ministerio de Defensa. Y al noroeste, en Mejiro, donde en 1657 se desató el peor incendio de la ciudad.

Las campanas tocaban las horas para que la gente de la ciudad del sogún supiera cuándo era el momento de levantarse, de dormir, de trabajar, de comer.

Junto a la placa metálica había un mapa que mostraba el alcance de cada campana, una serie de círculos superpuestos entre sí, como la imagen que crean las gotas de lluvia al caer en un estanque quieto. Gotas de lluvia congeladas en el momento que golpean el agua.

Justo antes de morir, en 2003, el compositor Yoshimura Hiroshi[6], [7] escribió un libro titulado *Las campanas del tiempo de Edo* (*Toshi no oto*).

Yoshimura había trabajado como diseñador de sonido. Podía construir un universo entero a partir de un fragmento de música, unos pocos versos, el nombre de una colina, un pozo o un río. En su último libro, Yoshimura quiso describir Tokio tal como lo perciben los ciegos: el sonido de los pasos de los trabajadores que vuelven a casa cruzando el parque de Ueno; el tintineo de las monedas arrojadas a las cajas de ofrendas en los templos y en los santuarios; los abucheos a un torpe tañedor de campanas en el *joya no kane*, ceremonia de origen budista en la que suenan ciento ocho campanadas para celebrar el paso del año viejo al año nuevo (108 es el número sagrado por el que se libera a los corazones de los defectos mundanos corruptos).

«La ciudad del sogún ha desaparecido casi por completo», escribió Yoshimura. No solo los edificios y los jardines, sino también el paisaje sonoro de la ciudad. En *Las campanas del tiempo*, Yoshimura recorre a la deriva la vasta ciudad en busca de sonidos que no hayan cambiado en quinientos años. Algunos eran demasiado sutiles para el Tokio del siglo XXI: el sonido de los lotos cuando se abren al amanecer. «Las multitudes se reunían todos los veranos para escuchar el crujido de los brotes que ondulaban en el estanque Shinobazu. ¿Podemos imaginar lo sensible que era la gente de entonces?». Sin embargo, algunos sonidos de Edo aún sobreviven: los vendedores que gritan sus productos en los mercados; las campanas de viento de cristal que son transportadas en carros por la ciudad cada mes de julio; y el tañido de las campanas que dan la hora.

Yoshimura creía que el sonido de las campanas de los templos estaba más relacionado con el silencio que con su tañido. Y que, cuando tocaba, la campana se bebía toda la vida que había a su alrededor.

«El sogún se ha ido, pero puede oírse lo que él oía —escribió Yoshimura—. La nota se abre hacia el exterior. El sonido guarda en su interior el movimiento a través del tiempo».

Decidí seguir a Yoshimura y buscar lo que quedaba de su ciudad perdida. No tomaría las rutas de las autopistas elevadas, ni las vías de la línea Yamanote, que rodea el corazón de Tokio, sino que rastrearía las zonas en las que se podían oír las campanas, el patrón que en un mapa se parece al dibujo que hacen las gotas de lluvia cuando chocan con el agua. El viento podía llevar las notas del tañido de las campanas hasta la bahía de Tokio, o la lluvia podía silenciarlas como si nunca hubieran existido.

Un círculo tiene un número infinito de comienzos.[8] La dirección que había tomado podía cambiar, igual que podían cambiar los círculos trazados en el mapa.

Había límites, pero no eran fijos.

Daibo Katsuji era famoso[9] —aunque durante años no supe hasta qué punto lo era— por su café, y especialmente por la forma en que dejaba caer el agua hirviendo sobre los granos molidos. Vertía una gota, dos gotas, luego tres, hasta que el agua se derramaba en una cascada brillante.

El pelo negro de Daibo estaba cortado como el de un monje. Todos los días se ponía una camisa limpia de un blanco resplandeciente, pantalones negros y un delantal también negro: un uniforme que nunca variaba y que para él era como la túnica de un asceta. Tenía los ojos rasgados y oscuros, y una mancha azul oscuro en el labio inferior, tal vez una marca de nacimiento. Era un hombre menudo, pero no lo parecía cuando estaba detrás del mostrador.

Nadie se tropezaba con el café de Daibo por casualidad. Tenías que saber que estaba allí, antes de aventurarte a subir las estrechas escaleras que llevaban a él. El local era pequeño —solo veinte sillas—, el tipo de rectángulo estrecho que los japoneses llaman nido de anguila.

Tokio es una ciudad inquieta que nunca descansa, donde todo cambia y vuelve a cambiar, pero eso no ocurría con el café de Daibo. Siempre había permanecido inmutable.

Era un pequeño café situado en un primer piso, encima de un restaurante de barra de *ramen* que ocupaba la planta baja. Luego, el local de *ramen* se convirtió en una taquilla para dejar el equipaje. Antes de que existiera el restaurante, había una tienda. El piso de encima del café lo ocupaba un vendedor de espadas, y en el último piso creo que había un vendedor de *netsuke*: miniaturas de formas distintas talladas en hueso o madera.[10] Uno tras otro, los inquilinos del edificio se fueron jubilando o cambiaron de ubicación y el lugar fue quedando vacío, con excepción del café de Daibo. Él nunca dejaba su puesto; solo se tomaba tres días al año en agosto para viajar al norte del país, hasta las montañas de Kita-Kami, en Iwate, donde había nacido.

De un extremo a otro del local se extendía un tosco mostrador de pino que Daibo había recuperado de un aserradero y que, tal como contaba él mismo, «era un tronco flotante».[11]

Todas las mañanas, Daibo tostaba granos de café. Abría las ventanas y el humo del tostadero salía por ellas y bajaba hasta Aoyama dōri e incluso llegaba hasta el cruce de Omotesandō. Verano e invierno, primavera y otoño.

Los granos de café repiqueteaban haciendo un sonido semejante al de un palo de lluvia o al de las bolas de un bombo de lotería cuando gira. Sobre ese sonido de base flotaba el *jazz*, que Daibo tanto amaba. La música desaparecía ahogada por una sirena, el tráfico, la lluvia, el estridente canto de las cigarras, y luego reaparecía como si nunca se hubiera ido.

Daibo daba vueltas a la manivela de su tostador —que tenía una capacidad de un kilo— con una mano, y con la otra sostenía un libro que iba dejando de vez en cuando para probar el sabor de los granos de café que recogía con una cuchara de bambú ya ennegrecida. Luego, volvía a tomar su libro y seguía leyendo.

日
比
谷

«Hibiya»

«Hibiya contiene reliquias de todas las épocas de Tokio: árboles tan antiguos como la ciudad, un fragmento de la muralla del castillo, un templete de música del parque original, una fuente de bronce […]».[12]

EDWARD SEIDENSTICKER

Hibiya

La noche y la ciudad se derramaban por la habitación.

El ala norte del hotel se abría a los bloques de oficinas de Ōtemachi. Frente a mi ventana, una pared ininterrumpida desde el asfalto hasta el cielo y, más allá, superficies de cristal, una tras otra, cada plano vertical roto por paneles cuadrados o rectangulares; en cada marco, una figura humana, y en algunos, dos o tres sombras. Donde las ventanas estaban vacías el resplandor era intenso, y los edificios que se agolpaban contra el hotel podrían haber sido monitores de televisión que, en lugar de proyectar pequeños dramas cotidianos en su interior, me observaban mirando hacia afuera, yo con una mano en las cortinas.

Me trasladé a otra ala del hotel. La nueva habitación daba a Hibiya y a las aguas del Wadakura bori, uno de los fosos que rodean el Palacio Imperial: un laberinto de aguas alrededor de la antigua ciudadela. En lugar de diez mil ventanas, las enormes paredes de piedra seca talladas para construir la antigua ciudadela.

La ciudad había desaparecido.

Me encontraba casi en el corazón de la espiral de canales que rodeaban el palacio, pero no podía verlo.

* * *

—Entiendo que te interesa el concepto de tiempo —me dijo Arthur.

Estábamos sentados ante la larga barra del Daibo, bebiendo café con leche en cuencos de té. Arthur era estadounidense y trabajaba como traductor del japonés al inglés.

—Bueno, pues la palabra japonesa que se refiere al espacio-tiempo es *kan*.

Yo me puse a ojear mi diccionario con el ceño fruncido.

—¿Y qué ocurre con *jikū*?

—Esa es justamente la palabra *oficial* para tiempo —dijo Arthur sonriendo—. Tomas la palabra oficial, la diseccionas y la separas en piezas. Si así consigues algo bueno, ¡bingo!, has ganado.

Donde el inglés, el español u otras lenguas tienen una sola palabra para «tiempo», el japonés tiene una miríada. Algunas se remontan a la antigua literatura de China: *uto*, *seisō*, *kōin*. Del sánscrito, el japonés tomó prestado un vocablo para nombrar la inmensidad, para los millones de años que se extienden hacia la eternidad más allá de nuestra imaginación: *kō*. El sánscrito también prestó una palabra para la fracción más ínfima del tiempo, la *setsuna*:[13] «la partícula de un instante». Del inglés, el japonés tomó la palabra *ta-imu*. *Ta-imu* se utiliza cuando es necesario cronometrar, como en las competiciones, por ejemplo.

—En Occidente —siguió diciendo Arthur— vemos el tiempo como una progresión de algo abstracto, algo que va yendo hacia un fin que no conocemos y que no podemos ver. Pero tú deberías recordar que el tiempo japonés se cuenta a través de los animales del zodíaco. Los japoneses solían entender el tiempo como un ser vivo.

—No conozco esa historia.

—¿No sabes nada sobre los animales del zodíaco?[14] ¿Nunca has oído hablar de la «gran carrera»? Pues dice así: «Hace mucho tiempo, Buda convocó a todos los animales de la Tierra para que acudiesen a él antes de que dejara este mundo. Pero solo doce animales atendieron a su llamada: la rata, el dragón, el mono, el buey, la serpiente, el gallo, el tigre, el caballo, el perro, el conejo, la cabra y el cerdo. Para agradecérselo, Buda dividió el tiempo en un ciclo de doce años, y luego convirtió a cada animal en guardián de un año». En Oriente, y estamos en Japón, la gente aún se siente

conectada con los animales del zodíaco. El año en que naces define cómo y quién eres. Yo nací en 1967, el año de la cabra.

Arthur le dijo algo a Daibo que no comprendí, y él, tras la barra, sonrió.

—También el reloj funciona con el zodíaco,[15] y el cuento de los animales que respondieron a la llamada de Buda contesta a preguntas como: ¿por qué no está el gato entre esos doce animales? (Pues resulta que como la rata no despertó al gato, este perdió la oportunidad de ver a Buda. Y por eso el gato y la rata son enemigos). ¿Por qué la rata llegó la primera? (Esto se explica porque la rata se coló en la oreja del buey y saltó a tierra antes de que el buey saliera del agua y saludase a Buda). Cada animal tiene su propia identidad y una realidad que le acompaña. No olvides que, para la gente del antiguo Japón, la rata estaba en la cocina, no en un libro de imágenes. En los antiguos relojes japoneses, cada número se asociaba también a su propio animal. Y todo el mundo sabe que las historias de fantasmas comienzan así: «Era la hora del buey…».[16] Eso quiere decir las tres de la madrugada. En lo más profundo de la noche. Cuando los fantasmas salen.

Arthur terminó su café. Luego se dirigió a la salida, se detuvo junto a la cabina telefónica y se inclinó ante Daibo. Después, la puerta se cerró tras él y pude verle a través de los cristales mientras se colocaba la mochila sobre los hombros y bajaba por la estrecha escalera a toda prisa. Llegaba tarde.

Daibo y yo empezábamos a conocernos. Después de haber pasado ya unos meses en Japón, por fin podíamos hablar. Yo recitaba diálogos directamente de un libro de conversación de Berlitz. Y cuando no sabía cómo decir algo, utilizaba la mímica para expresarme y que me entendiera.

Siempre, entre frase y frase, había largas pausas mientras yo hojeaba mi libro de frases. Algunas pausas duraban casi un minuto; mientras, Daibo esperaba al otro lado de la barra, sin prisa, expectante.

A Daibo le gustaba la lentitud. Una vez escribió que quería que los clientes se durmieran mientras él les preparaba el café. Daibo había nacido en Iwate, en el extremo norte de Honshu: el país de la nieve. Pero, aunque no era de Tokio, él decía que fue Tokio la ciudad que le había convertido en lo que era.

El poeta inglés James Kirkup, que vivió un tiempo en Tokio en la época de los primeros Juegos Olímpicos de 1964, escribió que los cafés eran «una forma de vida para los estudiantes de Tokio, que escriben cartas, se citan, llaman por teléfono e incluso duermen en ellos». Los cafés tokiotas eran como los clubes de Londres en la época del doctor Samuel Johnson.[17] Pero había que tener cuidado con los «farsantes, tanto japoneses como occidentales», todos garabateando conscientemente poemas o «planeando exposiciones “atrevidas”». Lo cual era un elogio, viniendo de un poeta. Daibo se había hecho mayor de edad en aquellos cafés de *jazz* de la década de 1960, cuando, en su silenciosa oscuridad, los cafés empezaron a parecerse a los templos sintoístas. Pero, aunque el Café Daibo tenía la quietud y la austeridad de un templo zen, en él reinaba una atmósfera generosa, indulgente; Daibo estaba muy lejos de la severidad sentenciosa del maestro cafetero del emblemático Café de l’Ambre de Ginza. Se rumoreaba que aquel hombre echaba a cualquiera que se atreviera a pedir leche o azúcar para añadir al líquido sagrado sin haberle avisado antes.[18]

Según Kirkup, las cafeterías eran una de las pocas instituciones democráticas de Japón, pues estaban abiertas a todo el mundo. En el café de Daibo, un pintor famoso podía sentarse junto a una colegiala que hacía novillos; el director de orquesta Ozawa Seiji podía estar junto a un cantaor de flamenco; un ejecutivo de publicidad junto a un vendedor de mercadillo. Daibo los trataba a todos por igual.

Daibo decía que el cliente ya tenía que trabajar duro solo para encontrar su café; y que el gran bulevar Aoyama dōri allí abajo era ya un caos suficiente. «Deja que la gente suba las estrechas escaleras, se siente y se despoje de la armadura acumulada durante una semana, o incluso durante toda una vida. Si los dejas en paz y les preparas un buen café —decía Daibo—, entonces, lenta y suavemente, la gente volverá a su verdadero ser».

日
本
橋

«Nihonbashi»

«Durante todo el periodo Tokugawa, Nihonbashi era el punto cero desde el que se medían todas las distancias en el reino, y era a través de Nihonbashi que desfilaba cualquier comitiva oficial que llegase a la corte del sogún o partiese de ella hacia el exterior».[19]

THEODORE C. BESTOR

Nihonbashi.
El punto cero

Durante más de doscientos años, la primera y más antigua campana del tiempo tocó las horas desde la prisión de los sogunes Tokugawa. Tres campanadas, doce veces al día.

El reloj y la cárcel eran uno.

—El patio de ejecución estaba por allí —dijo el jardinero, que llevaba una camiseta rosa bajo un mono negro descolorido. Y añadió—: La cárcel llegaba hasta esa escuela de primaria.

El hombre llevaba gafas de sol tipo aviador y su pelo engominado se alzaba formando picos al estilo de una estrella de pop japonés.

La prisión de Kodenmachō se ha reconvertido en parque infantil, la tierra que la sostenía queda ahora oculta bajo una gravilla gris con reflejos metálicos. El lugar desprendía una sensación de espacio aséptico, limpio, como si lo hubieran incinerado o cauterizado todo. Predominaban los tonos monocromos, excepto en las escaleras metálicas que subían al tobogán infantil, que estaban pintadas de un color rojo brillante.

La campana sigue colgada en el piso superior de una torre de ladrillo amarillo pálido, construida al estilo de la Corona Imperial de la década de 1930. La campana de bronce está alejada, inalcanzable. Un dragón se enrosca alrededor de la corona de la campana.

El parque olía a asfalto caliente, a polvo y a lluvia. Unos cuantos *salarymen*[20] se apiñaban para fumar bajo los aleros del edificio, cerca de la valla de la escuela. En la base del campanario dormía un sintecho. Mientras yo lo observaba, este se dio media vuelta y, acercando las rodillas a la barbilla, adoptó una posición fetal. Más allá había dos pinos y unas cuantas plantas de yuca en parterres apuntalados con rocas grises. Y aún más lejos se alzaban unas piedras toscas grabadas con unos caracteres *kanji* y, junto a ellas, un obelisco rodeado con unas cadenas de hierro.

Le pregunté al guarda qué quería decir lo que estaba escrito en las piedras.

—No sabría decirle —respondió—. No me interesa.

Se alejó y siguió con su tarea de rastrillar colillas, hojas secas, basura. Las cerdas de la escoba dibujaban remolinos en la pálida arena: un círculo, un cero, trazado en sentido inverso. El jardinero estaba rodeado de esos remolinos, como si fueran *ensōs* zen,[21] esos círculos casi completos que representan el vacío de todas las cosas.

Uno de aquellos *salarymen*, vestido con pantalones de traje y en mangas de camisa, se acercó al pabellón de hormigón y le susurró unas palabras al indigente que allí dormía; este fue despertándose poco a poco.

En el parque infantil, además de otros columpios, había tres pequeños balancines de madera ya muy deteriorada en forma de animales anclados al suelo con unos muelles metálicos: un panda, un koala y otro animal de color rojo que resultaba difícil de clasificar.

Cuando volví a mirar la torre de la campana, el vagabundo ya se había alejado de allí y estaba atando sus pertenencias a una carretilla de madera que luego cubrió con una lona de color azul claro. Después la agarró por el asa y se dirigió hacia Dai-Anraku-ji, un templo fundado en la década de 1870 «para confortar las almas» de las decenas de miles de personas que habían muerto en Kodenmachō desde la década de 1610, cuando se construyó la cárcel, hasta 1875, en que se clausuró.

El *salaryman* tiró el cigarrillo al suelo y lo apagó aplastándolo con el pie.

Se apoyó en uno de los pilares de la torre y cerró los ojos.

La cárcel era más antigua que el sogunato Tokugawa[22] y sobrevivió a él. Durante más de doscientos años, Kodenmachō albergó la prisión de la ciudad: hogar de carteristas, pirómanos, asesinos, alborotadores, jugadores y disidentes. Las sentencias eran inapelables y las condenas a muerte se ejecutaban de forma inmediata.[23] Un recluso común describió el ambiente de la prisión como «una reminiscencia del periodo de los Estados Combatientes,[24], [25] con hombres desesperados que se animaban unos a otros y aprendían a reír ante la inminencia de la muerte».

Edo también tenía dos campos de ejecución pública,[26] que se encontraban en las puertas norte y sur. A medida que la ciudad creció, también los campos de ejecución se reubicaron más hacia el exterior, siguiendo los límites de la ciudad: desde Shibaguchi a Shinagawa y luego a Suzugamori en el sur; en el norte, desde Asakusabashi a Kotsukappara, en la orilla oriental del río Sumida. Pero la ciudad amurallada dentro de la ciudad que era Kodenmachō permaneció donde estaba. Frente a su Gran Puerta, los criminales eran azotados; en el interior de la cárcel se tatuaba a los condenados[27] mientras esperaban el juicio; o el exilio en las islas penales al sur y al oeste; o la muerte.

«El castigo público en el Japón de los Tokugawa —ha escrito Daniel Botsman— era una forma de teatro popular. Conseguir la representación de un espectáculo horrible era más importante que [infligir] dolor a un malhechor concreto».[28] El sogunato procuraba, sin embargo, llevar a cabo ejecuciones al aire libre solo en los casos de los crímenes más terribles, con el propósito de que la multitud no empatizara con los condenados y se amotinase.

En 1876, ocho años después de que el último sogún Tokugawa dejase la ciudad, la cárcel fue trasladada al oeste, a Ichigaya. Pero incluso después de la desaparición de la cárcel, Kodenmachō seguía siendo considerada una zona impura. Se creía que la propia tierra estaba emponzoñada por el *kegare*,[29] la contaminación espiritual provocada por los crímenes, las ejecuciones y la sangre vertida.

La escritora Hasegawa Shigure[30] creció cerca del distrito de Kodenmachō, rodeada del sonido de sus herrerías y de los olores de los caracoles de mar fritos y de las tiendas de aceite de camelia. En sus memorias escribió que la gente creía que la prisión era algo sucio, lo que le parecía injusto, ya que «en ella se encerraba tanto a gente inocente como culpable». Cuando se clausuró la cárcel en 1875, los edificios que formaban sus dependencias fueron demolidos y se ofreció a algunas personas de cierto rango, como el padre de Hasegawa, una parte del terreno donde se había levantado la prisión. Este lo rechazó: «Absolutamente no». *«Ya da kara, na».* No era un hombre débil, escribió Hasegawa: «Era un samurái, y llevaba una espada larga y custodió el castillo de Edo en los meses posteriores a la salida del sogún, cuando la nueva capital del emperador vivía sin ley. Ni por todo el oro del mundo aquel hombre superaría su aversión a aquel lugar que consideraba mancillado».

La madre de Hasegawa le suplicó a su marido que lo reconsiderara: «¡Podríamos ser ricos terratenientes!». Pero él fue inflexible: «He oído los gritos de la gente que torturaban allí sin razón. Y he visto a hombres a punto de ser ejecutados. Vi a uno que era arrastrado por el pelo hasta el patíbulo. Seguía intentando huir. Incluso después de que le cortaran la cabeza, con las manos atadas a la espalda, su cuerpo se movía a pesar de estar muerto. No quiero tener nada que ver con ese lugar».

—¿Ha venido usted aquí porque es cristiana? —me preguntó el monje Nakayama—. Siempre sé cuándo ha estado un cristiano de visita. Suelen dejar lirios blancos en honor al jesuita que fue torturado y ejecutado en esta cárcel.

—Estoy buscando las campanas del tiempo.

—¡Ah, ya comprendo! —dijo el monje mirando hacia la torre de la campana—. Esta solía estar en el castillo de Edo, pero se trasladó a la prisión porque su sonido irritaba al sogún. Ahora solo la tocamos en fin de año. No suena muy bien porque se toca poco, pero cuando se hace a menudo, mejora su sonido.

El sacerdote, Nakayama Hiroyuki, tenía unos ochenta años y había vivido en Dai-Anraku-ji desde los catorce, cuando su familia llegó proveniente de Kioto.

El patio de Dai-Anraku-ji es una especie de delta de aluvión, lleno de objetos traídos de otros templos, de otros lugares y de otras épocas.

Hay un bloque de piedra pulida considerado sagrado por los ainus, el pueblo indígena de Japón. Y contiene el fósil de una serpiente. Se cree que si los enfermos tocan la piedra con la palma de la mano, curarán sus males. El cuerpo calcificado del reptil se curva como un látigo, o como un signo de un alfabeto desconocido.

Hay una imagen de madera de la diosa del conocimiento, las artes y la belleza: Benzaiten[31] la de ocho brazos. Tiene ojos de esmalte y un rostro oscurecido por el humo; a finales del siglo XIX fue a parar a Dai-Anraku-ji durante la restauración Meiji, cuando los templos budistas de todo Japón estaban siendo saqueados y destruidos.

—Esta imagen de Benzaiten tiene mil años. Fue tallada para la esposa de un guerrero del sogún —dijo Nakayama sonriendo—. Cuatro de los brazos de la diosa se restauraron recientemente, y costaron doce millones de yenes cada uno. Cuando los artesanos se pusieron a trabajar en ella, se dieron cuenta de que la cabeza de la imagen podía separarse del

cuerpo. Entonces lo hicieron y se encontraron que en el interior había un pequeño rollo de papel en el que estaba escrito el *Sutra de la luz dorada*.[32]' [33] Cuando desenrollaron el manuscrito se dieron cuenta de que tenía una longitud de veinticinco metros de largo. Había nueve sutras más escritos. —Nakayama abrió los brazos—. Así de grande era.

El *Sutra de la luz dorada* debe su nombre a su decimotercer capítulo, en el que el *bodhisattva* Ruciraketu sueña con un tambor de oro que «ilumina el cielo como el círculo del sol». Un hombre santo aparece para tocar el tambor que llama al arrepentimiento a quienes lo escuchan. El gobernante que copiara este sutra podría asegurarse de prosperar y de que su reino fuera rico y pacífico, así como de que no hubiera enfermedades o desastres durante su reinado. En el Japón medieval, las copias del *Sutra de la luz dorada* se escondían en los techos de las casas para protegerlas de los rayos y de la mala suerte.

La imagen de Benzaiten tenía su propio pequeño santuario rojo y dorado justo al lado de Dai-Anraku-ji, y frente al lugar donde se ejecutaba a los condenados a muerte. El santuario tenía forma de puerta luna; era todo puerta, casi no había edificio. En la oscuridad que reinaba en el interior, las velas eléctricas parpadeaban, resaltando el pan de oro que cubría las zapatillas de Benzaiten, sus ropas de lentejuelas, los ojos del dragón en su coraza y la fruta en una de sus ocho manos. Los ojos de la diosa brillan, reflejando toda la luz que hay en el lugar.

—El color de la tierra cerca del pozo era diferente —dijo el monje Nakayama—. Más oscuro.

Era el lugar donde los verdugos lavaban las cabezas de los ejecutados una vez decapitados, antes de exhibirlas en picas en las puertas sur y norte de la ciudad. El pozo se utilizó hasta 1964. Nakayama miró las piedras que sellaban el pozo y el agua que contenía.

Estábamos sentados en el suelo de una sala trasera del templo bebiendo té de Kioto. Nakayama se lamentó:

—Podría haber hecho café, pero habría tardado una hora en tostar los granos.

La sala estaba vacía, excepto por una mesita baja lacada en rojo, un *kakemono*[34] colgado en la pared y un tablero de madera pálida del juego del *go*. Las pantallas de papel filtraban la luz.

—En 1875, un sacerdote pasó por la antigua prisión Tokugawa de Kodenmachō. Los prisioneros de la cárcel acababan de ser trasladados a Yotsuya y en aquel momento el lugar estaba siendo utilizado como almacén de alimentos. Y en el sitio exacto donde los condenados fueron decapitados, vio que se elevaba fósforo.

—¿Fósforo…? —pregunté sorprendida.

—Se cree que el fósforo emana de las almas de los muertos.

Nakayama estaba tan quieto como la imagen del salón principal de Kōbō Daishi, el monje que fundó la secta budista *shingon*.[35]

Nakayama parecía no tener problemas para sentarse en la posición *seiza*: arrodillado en el suelo, descansando las nalgas en los talones y el empeine de los pies tocando el suelo. Mientras tanto, yo estaba intentando no retorcerme por la incomodidad, y no lo conseguía: tenía las rodillas agarrotadas y me dolían las pantorrillas y los tobillos.

Llevábamos más de dos horas así sentados.

—¿Tenía el sacerdote algún familiar que hubiera sido encarcelado o ejecutado en Kodenmachō? ¿Tenía alguna conexión con este lugar?

—Era solo un sacerdote proveniente de un templo cercano a Azabu y Roppongi. Pasó por allí y vio el extraño resplandor del que le he hablado. No tenía ninguna relación con nadie que hubiera sido ejecutado allí.

Le pregunté a Nakayama si pensaba que lo que había visto el sacerdote reflejaba su conmoción: que el viejo orden había cambiado después de doscientos cincuenta años, que de repente cualquiera podía hablar sobre lo que había sucedido dentro de la cárcel.

Nakayama hizo una pausa.

—Bueno, ahora la gente no entiende lo que significa «la combustión del fósforo». Percibirlo es una habilidad, como lo es leer la palma de la mano: aunque algunos aún son capaces de entender lo que está escrito en la mano, ya son muy pocos.

En el oscuro Tokio de hace ciento cincuenta años, durante los últimos tiempos antes de la luz eléctrica, la ciudad se quedaba a oscuras todas las noches. En el siglo XX, en medio del resplandor de faros y farolas, de luces led, de anuncios de neón verticales y de bombillas halógenas, si del suelo brotara la luminiscencia del fósforo nadie se daría cuenta.

El sacerdote entró en un restaurante cercano y pidió a dos hombres que estaban allí un donativo para fundar el templo. Nakayama sonrió.

—Uno era Ōkura Kihachirō. El otro era Yasuda Zenjirō.

Tanto Ōkura como Yasuda eran los fundadores de sendos imperios empresariales que se encontraban entre los primeros *zaibatsu*[36] de Japón, los influyentes conglomerados empresariales que dominaban la industria japonesa antes

de la Segunda Guerra Mundial. El religioso fundador de Dai-Anraku-ji tuvo suerte o astucia, o ambas cosas a la vez.

—¿Así que cree que el primer sacerdote del templo realmente vio algo?

Nakayama jugó con las cuentas de su pulsera de oración.

—Yo no estaba allí. No sabría decirlo.

«La escuela infantil que está aquí delante se derribará pronto», me dijo Nakayama. El distrito no tenía suficientes niños para llenar sus aulas. En su lugar se construiría un asilo de ancianos.

Durante la renovación, los equipos de construcción descubrieron los cimientos de la antigua prisión. Nakayama quería que aquellos restos fueran declarados patrimonio de la humanidad.

—Podías ver dónde se abastecían de agua los prisioneros y también los reducidos espacios donde dormían. Podías ver las cocinas donde se les preparaba la comida y el lugar donde se bañaban las pocas veces que tenían la oportunidad de hacerlo. Los condenados a muerte eran ejecutados siempre en el mismo lugar. Nunca cambió.

El monje quería que se mantuviera la conexión entre la época actual y la pasada. Conservarlo.

Una vez se desenterraron las ruinas, la empresa constructora presionó para que el edificio del asilo no solo siguiera adelante, sino que las obras se aceleraran.

—Me dirigí al Gobierno Metropolitano de Tokio[37] para pedir que se conservara la prisión —me dijo—, pero me respondieron que no podían proteger aquellos restos, que la decisión era competencia del distrito. Vinieron unos arqueólogos a estudiar las ruinas, y dos premios Nobel apoyaron la conservación del patrimonio histórico, pero cuando el consejo del distrito sometió la decisión a votación, el resultado fue cuarenta contra uno a favor del hogar de ancianos.

El único voto en contra fue el de Nakayama.

—Usted debió de enfrentarse a una situación terrible —comenté, preguntándome cómo decir «derrota aplastante» en japonés. En esta lengua hay muchas formas de referirse a la derrota, si bien no tantas como para referirse al tiempo. La forma en que se pierde y cómo se pierde es importante.

—Sí —respondió Nakayama—. Mirando las ruinas podías entender, de un solo vistazo, cómo vivía aquella gente.

—Lo siento —murmuré.

—Hice una petición pública y el distrito decidió conservar los muros de piedra. Había la posibilidad de colocar un suelo de vidrio para mirar hacia abajo y ver los restos de la cárcel.

—¿Cómo consiguió que el distrito estuviera de acuerdo en eso? —pregunté pensando en la oposición de Nakayama, que era de cuarenta contra uno.

Parecía satisfecho:

—Bueno, el jefe de la junta realmente quería retirarse con un cierto rango, con ciertos honores. Y si hubiera habido una sola queja contra él, no lo habría conseguido.

Miré a Nakayama sentado al otro lado de la mesa lacada.

—¿Una única queja podría haberle perjudicado? —inquirí.

Nakayama asintió.

Aparté la mirada de él y la dirigí al tablero de *go* que estaba en la esquina. Me pareció lo más hermoso que había visto en Japón o en cualquier otro lugar: luminoso y austero a la vez. El *go* es un juego de estrategia en el que un participante trata de rodear las piedras del adversario con las suyas.

—No me gustaría jugar al *go* contra usted —dije.

—Ese tablero es demasiado bueno para usarlo —dijo encogiéndose de hombros. Seguía sonriendo. Casi sentí pena por el viejo jefe de distrito.

—Entonces, es un tablero para usar solo cuando se sueña.

—Es una pena que no hayamos podido conservar la antigua prisión. Se podía ver cómo era a principios del año 1600. Se incendió doce veces, y después de cada incendio se reconstruía tal y como había sido a partir de los planos.

—Incendios…

Visualicé a los guardias, los muros, los candados de hierro. A la gente que estaba allí encerrada… Nakayama dejó de sonreír.

—Bueno, cuando la ciudad ardía, los guardias de la prisión abrían las puertas y dejaban salir a todos los presos. Cuando se sofocaba el incendio, estos tenían tres días para volver.

Levanté las cejas en señal de asombro.

—Pues sí, volvían. Todos volvían siempre.[38] Si no volvías…, acababan encontrándote. Y te mataban. Era mejor entregarse.

El dramaturgo de kabuki del siglo XIX Kawatake Mokuami[39] creció en Nihonbashi, a solo diez minutos a pie de la prisión de Kodenmachō. En una obra tardía suya (*Cuatro mil piezas de oro, como hojas de ciruelo*), que trata sobre un samurái que fue sorprendido cuando estaba robando en la caja fuerte del sogún, Mokuami traslada con su historia a su público al interior de la antigua prisión.[40] El autor teatral entrevistó a hombres que habían estado en la cárcel —tanto guardias como convictos—, y escribió sobre el lenguaje secreto de los reclusos y sus rutinas, sobre sus jerarquías y sus códigos de honor. La escena de la cárcel se abre con un pobre campesino que es obligado a bailar desnudo para que los hombres que le rodean puedan divertirse y durante un rato olvidar el hambre. Con un contenido extra de crueldad, Mokuami hace que el hombre baile al ritmo de la llamada de un vendedor de dulces que llega desde el exterior de las murallas de la prisión, pues el barrio de Kodenmachō era famoso por sus tiendas de dulces. «¡Los mejores dulces! ¡Las golosinas más sabrosas!», canta el actor llorando.

Durante doscientos cincuenta años, la prisión fue un lugar de horrores y de misterio. Mokuami representó a los recién llegados al ala oeste («la más infame de todas») arrastrándose a través de la puerta y luego pasando agachados entre las piernas abiertas de otro recluso, un ritual que tenía como fin que todo nuevo recluso comprendiera que, cualquiera que fuera su estatus en el exterior, desde ese mismo momento lo había perdido, ya no era nadie. Mokuami retrató al jefe de la sala que supervisaba a los presos subido a un montículo formado por los tatamis apilados que correspondían a los más débiles de entre ellos, los convictos menos importantes, que estaban hacinados en un espacio llamado el «Camino Lejano». El dramaturgo escribió sobre la enfermedad y el hambre, sobre los muchachos jóvenes y bellos que trataban de defenderse de los más fuertes; escribió sobre los viejos resentimientos que se resolvían con palizas; habló de los recién llegados, que eran castigados si no tenían dinero para protegerse en el interior del recinto. «Tu destino en el infierno depende de tu dinero —escribe Mokuami, en una de las frases más citadas de la obra—. Este es el infierno número uno. No hay un número dos».

Tal y como lo retrató Mokuami, Kodenmachō era un espejo cóncavo[41] de la ciudad más allá del foso que la rodeaba: sus rituales, sus jerarquías, sus protocolos. Los reclusos estaban divididos según su clase y su estatus: los samuráis, cuyo rango les daba derecho a una audiencia con el sogún, vivían en dependencias especiales por encima de la planta baja. Los monjes budistas, los sacerdotes sintoístas y las mujeres también se alojaban en esas dependencias superiores. Pero abajo, en el Camino Lejano, un preso común que hubiese llegado sin dinero podía verse obligado a compartir un solo tatami con otros seis o siete hombres y, a menudo, no tenía casi nada que comer.[42]

En *Cuatro mil piezas de oro*, el ladrón de cajas fuertes de Mokuami es admirado por su audacia y por su pericia. El jefe de la prisión le ofrece un elegante kimono y un fajín para que lo lleve el día de su ejecución. «Mereces morir con ropa hermosa — le dice el jefe de la prisión—. Te lo mereces, por la genialidad de tu delito».

—Este lugar es muy silencioso —comentó Nakayama pensativo—. Viviendo aquí, no tenemos la conciencia de estar en el corazón de una ciudad.

Seguí a Nakayama a lo largo del pasillo, donde las sombras amortiguaban la luz y el sonido, y los techos se elevaban tan alto que podrían haberse abierto al cielo, aunque seguramente siempre habría sido de noche allí, pues la madera estaba teñida de color muy oscuro. El pasillo rodeaba un pequeño jardín de rocas: piedras y arbustos de camelias sasanqua con un estanque de carpas en el centro que se deslizaban y saltaban en el agua. Parecía que estábamos en Kioto, no en Tokio.

—Antes de entrar en el santuario, hay que purificarse —dijo Nakayama. Abrió una cajita lacada y sacó una pizca de incienso, que espolvoreó sobre las palmas de mis manos indicándome que me las frotara—. Y esto, por favor, cómaselo —dijo pasándome una bolsita llena de clavos de olor.

Cogí uno pequeño y lo mastiqué. Me sorprendió lo fácil que era tragar el clavo, y también el sabor dulce a la vez que amargo y picante que me dejó en la boca.

Entramos en el salón budista, que, aunque no era hermoso, tenía la venerabilidad que concede la edad; durante casi un siglo, el humo había oscurecido el pan de oro que cubría las vigas. Nakayama encendió una enorme linterna led y dejó que su haz incidiera sobre la imagen sagrada de Kōbō Daishi,[43] cuyo rostro había adquirido el color apagado de la corteza húmeda gracias a mil años de incienso.

—Cuando ocurrió el terremoto de 1923, la multitud gritaba y se empujaban unos a otros; los creyentes colocaron la pesada figura de madera en un carro y la trasladaron a través del humo, entre coches y carros abandonados, sorteando las grietas que se habían abierto en la superficie de la calzada.

—¿Cuántos años cree que tienen estas cuentas de oración *nenju*?[44] —inquirió Nakayama mientras me ofrecía la ristra de cuentas de ámbar, que yo sostuve entre mis manos.

Había pensado que las cuentas eran de madera, pero no, eran demasiado ligeras, incluso para ser de madera de balsa,

y cada esfera brillante estaba débilmente salpicada por pequeños puntos blancos. Miré las borlas de seda blanca que colgaban de un extremo y que se habían vuelto ligeramente grises. Luego dije:

—¿Meiji? ¿Ciento veinticinco años?

—Muy bien —respondió amablemente—. Pero tienen *cuatrocientos años*. Antes debían de ser de color dorado brillante. El tiempo fluye y fluye, constantemente. Nunca se detiene, ni siquiera por un segundo. A veces podemos pensar en el pasado diciéndonos: «Debería haber hecho esto, debería haber hecho aquello…». Y es a través de esos reproches, de esas reflexiones, que avanzamos…

Por encima de nuestras cabezas se extendía un pergamino amarillento: *Para el reposo y el consuelo de los que murieron*.

—Es porque solo duramos un abrir y cerrar de ojos por lo que nuestras vidas importan tanto —dijo Nakayama.

Salí y me encontré de vuelta a la dura luz del sol de Kodenmachō, frente a aquella campana que había sobrevivido incluso después de que se clausurara la prisión que la rodeaba. Nakayama se inclinó, sonriendo de nuevo, y volvió a entrar en su templo. Sus pasos eran livianos.

En 2002 y 2003, cuando los enclaves bohemios de Omotesandō dieron paso a los promotores y a las tiendas de Moët Hennessy Louis Vuitton, mis cafeterías favoritas fueron cerrando una tras otra: Café des Flores en Omotesandō dōri, Aux Bacchanales en Harajuku. De repente había cuatro Starbucks donde antes no había ninguno. Solo quedaba Daibo's, en el mismo lugar que ocupaba desde 1975; el destartalado edificio de hormigón de cuatro plantas era un superviviente entre relucientes paralelepípedos de acero y cristal. Llevé a la gente que quería, o a la que quería impresionar, para que vieran cómo Daibo tostaba el café en la penumbra; el café se vierte sobre fragmentos de hielo en verano y en cuencos de porcelana en invierno.

Cuando el lugar estaba tranquilo, yo practicaba japonés con Daibo, que hablaba muy poco inglés. Intentaba construir frases o pronunciar nuevas palabras, pero dijese lo que dijese, Daibo siempre se reía para sí mismo. A veces, en lugar de «diccionario», decía «bicicleta». O para decir «cataclismo» o «catástrofe» utilizaba una palabra que significaba «un pequeño inconveniente». A Daibo le encantaba corregirme: «¡Sigue intentándolo!», decía, convencido de que mi japonés siempre sería horrible, que nunca mejoraría. La mujer de Daibo, que a veces trabajaba en la cafetería con él, hablaba en inglés conmigo. Al igual que Daibo, procedía del país de la nieve; se habían conocido en una producción de teatro estudiantil de una obra de Jean Anouilh, en la década de 1960, cuando la cultura francesa estaba de moda en Japón. La familia de ella no quería que se fuera a Tokio. Entonces Daibo convenció a la abuela de su futura esposa para que le enseñara a hacer fideos *soba* de trigo sarraceno, y a ella le gustó su iniciativa.

Una vez que la abuela aprobó el emparejamiento, Daibo pudo llevarse a su novia a la gran ciudad.

La señora Daibo tenía el rostro como una flor: un iris.

Cuando la esposa de Daibo no estaba, Maruyama, la bella pero intimidante ayudante de Daibo, tomaba los pedidos y cobraba las cuentas. Si Daibo salía o estaba ocupado clasificando granos de café, ella lo preparaba. Maruyama y yo nunca hablamos.

Cuanto más tiempo llevaba viviendo en Tokio, más se convertía el Café Daibo en el lugar al que yo acudía cuando algo iba mal.

No estaba sola.

En una ocasión, una mujer japonesa que parecía trastornada vino por allí y se sentó junto a mí en el mostrador, donde vació su enorme bolso: rebuscó entre barras de pintalabios, clínex sucios, otros sin usar, papeles y un cepillo para el pelo.

Maruyama miró a la mujer que estaba profanando el prístino mostrador. Su rostro parecía una máscara *noh*: belleza enfurecida. Pero no dijo nada, porque Daibo no dijo nada. Se limitó a sonreír.

—¿Qué puedo ofrecerle? —preguntó.

—Quiero cap'chino. ¿Puedes servirme uno de esos?

—No, no sirvo café con espuma de leche —dijo él.

—¿Qué significa que no sirve eso? —soltó ella, y volvió a meter en su bolso de piel los restos de maquillaje, los papeles y las chucherías—. ¡No hay cap'chino! Todo el mundo sirve uno de esos.

—Aquí no lo hacemos —respondió Daibo, gentilmente—. ¿Quiere usted cualquier otra cosa?

—Bueno, dame un café con leche, entonces —contestó ella.

Daibo se dio media vuelta y alcanzó un cuenco de vajilla Bizen de la estantería que tenía a su espalda. Una vez, Daibo me contó que le encantaba ese esmalte liso, que «era su favorito» porque puedes ver cómo se ha cocido el cuenco. La arcilla no miente. Simplemente es ella misma. Sobre los cuencos de Blanco de China que yo siempre elegía, de un blanco puro, sin ningún defecto, dijo: «Son hermosos, por supuesto, pero nunca se sabe lo que hay debajo del esmalte. No me fío de ellos».

Daibo empujó la taza de café al otro lado del mostrador. Mientras la mujer lo bebía, se quedó quieta, callada, pensativa.

Entonces llegó mi turno.

Daibo preparó los granos para mi café en un viejo y maltrecho vaso medidor de aluminio. Los molió y los puso en el filtro de franela que él mismo había fabricado con tela de muselina sin blanquear y un grueso alambre al que había dado forma usando una botella de *whisky*. Cogió un cazo de acero inoxidable y dejó que el agua caliente cayera en un hilo brillante, gota a gota, sobre los granos de café. A excepción de sus manos, el cuerpo de Daibo estaba absolutamente inmóvil.

Daibo vertió la leche en el café, colándola para que no se formara ninguna telilla en la superficie. El tazón era blanco como la luna.

«Bebe esto. Y sánate».

浅
草

«Asakusa»

«Sensō-ji demarcó la frontera entre este mundo
y el otro mundo: la que separaba
la vida de la muerte».

NAM-LIN HUR[45]

Asakusa.
La mítica llanura de Kantō

El bar tenía paredes de cristal. Muchos pisos más abajo, se extendían los distritos de Hanakawado y Kaminarimon: focos de oro pálido, farolas de oro, luz dorada bajo los aleros del templo Sensō-ji, oro en cada uno de los niveles ascendentes de la pagoda de cinco pisos roja y dorada que había junto a él. El oro motea la Puerta del Trueno que conduce al templo. El Flamme d'Or de Philippe Starck en el Asahi Super Dry Hall, al que todo el mundo en Asakusa se refiere como *kin no unko* (el zurullo dorado).[46] El SkyTree y unos cuantos rótulos de neón de locales de karaoke le daban un matiz azul eléctrico al paisaje. La oscuridad no dejaba ver el río Sumida; sus aguas fluían en su negrura hacia el este.

Yo estaba sentada sola en el bar, leyendo el *Sutra del loto*:

> Es raro escuchar esta Ley, y es rara la persona capaz de escuchar esta Ley. Es como la flor de udumbara, que todo el mundo ama y se deleita con ella, pero que solo aparece una vez cada mucho mucho tiempo.[47]

Me estaba preguntando qué era la flor de udumbara,[48] cuando alguien me tocó el codo con dedos ligeros. Era joven, con un buen corte de pelo y un buen traje.

—Disculpe —dijo—, nuestro… colega quiere practicar su inglés con usted. ¿Querría usted unirse a nosotros?

Vaciló con la palabra *colega* y señaló los tres asientos vacíos que había entre yo y un hombre viejo, casi calvo, vestido con un traje de raya diplomática. El hombre llevaba unas gafas de enormes cristales; su ojo izquierdo estaba tan cerrado que casi parecía cosido.

—Estoy bien aquí, gracias —respondí, dirigiendo de nuevo la mirada a las páginas del *Sutra del loto*.

—¡Habla usted japonés! —exclamó, a la vez que levantaba las cejas y adquiría una expresión de exagerada sorpresa —. ¡Maravilloso! Entonces, ¿podemos unirnos a usted?

Me encogí de hombros. El hombre hizo un gesto al camarero, que deslizó la copa de vino del anciano por el mostrador. Una camarera me trajo una pequeña *cocotte*: carne con patatas.

—¿Usted no va a comer? —pregunté.

—¡Ni hablar! Nunca toco la comida occidental.

—Bueno, por favor, perdóneme si empiezo —dije, recurriendo a una de esas fórmulas conversacionales japonesas que llenan los espacios en blanco cuando no sabes qué decir.

El anciano me entregó una tarjeta con su nombre: presidente y director general.

Sus dos jóvenes empleados salieron del bar, riéndose como lo hacen los niños pequeños cuando un amigo más valiente amenaza con comerse algo asqueroso: un caracol vivo, una rana, una medusa.

—¿De dónde es usted?

—Vivo en Inglaterra, pero…

—¡Piccadilly *Shurkush*! ¡Adoro Inglaterra!

Respiró hondo y se lanzó a cantar «O Danny Boy». Los otros clientes del bar le ignoraron deliberadamente.

—*Tis I'll be here in sunshine or in shadow! O Danny Boy! I lo—o-o-o-o-o-ve you so…*

Luego cantó una estrofa de «Love Me Tender» y, finalmente, una balada en mandarín. Cuando terminó de cantar, impresionada por su acento chino, no pude evitar aplaudirle.

—Tengo una segunda esposa en Taipéi y una enorme enorme… —hizo una pausa, sonriendo y enarcando las cejas—

casa aquí. Trece pisos. Se puede ver desde esa ventana —dijo señalando el ventanal.

—¿Vive usted cerca del templo?

—Sí, en Azumabashi, toda mi vida.

—¿No le evacuaron durante la guerra? —No conocía la palabra *evacuar*, así que hice un gesto con las manos como si estuviera alejando un pájaro. Desde la parte superior del bar hacia el techo—. ¿Por seguridad?

—No. Estuve en Tokio todo el tiempo. Las bombas caían por todas partes. —Era su turno de imitar algo para lo que carecía de palabras: bombas incendiarias silbando en el aire, impactos, vectores de explosión—. Sin embargo, me gusta América. Lo que pasó fue la guerra. Nadie puede hacer nada una vez que comienza… Los americanos no eran malas personas.

Señaló la alianza que brillaba en mi mano.

—¿Nunca podrás tener un segundo marido?

—Nunca —respondí, dando un sorbo a mi vino—. Me gusta la sencillez.

Se enderezó como si le hubiera insultado, murmuró unas breves palabras al camarero, que volvió a deslizar su vaso tres asientos hacia el oeste. Miró con nostalgia su tarjeta de identificación, como si también quisiera retirarla.

Yo seguí comiendo.

El viejo sacó una enorme lupa y examinó su iPhone.

—*Biji-ness* —dijo con frialdad, apurando el último trago de vino.

Luego pagó la cuenta, recogió su maletín y pasó por delante de mí tambaleándose hacia la salida.

—¡Oh, esto no es bueno! No es bueno. ¡Soy demasiado viejo para ti! —dijo en voz alta, de modo que todos los presentes nos miraron; como si fuera él el que me estaba rechazando.

Miró hacia el este, hacia la casa de trece pisos.

Una vez se hubo ido, el joven camarero me miró con el ceño fruncido.

—Es un cliente habitual —comentó.

Y la noche siguiente, cuando entré en el bar para cenar, la *maître* tuvo la precaución de sentarme sola, casi escondida detrás de la máquina de café.

El novelista Kawabata Yasunari escribió en cierta ocasión que, de pie en el puente de Kototoi, cerca de Asakusa, podía sentir la amplitud de la llanura de Kantō que se arremolinaba a su alrededor. La melancolía de toda la ciudad fluía bajo aquel puente.[49]

En Nihonbashi y en la cárcel de Kodenmachō es donde Edo tuvo sus orígenes en 1590, cuando el primer sogún Tokugawa Ieyasu comenzó a reconstruir un castillo en ruinas. Pero Asakusa nació al menos mil años antes, como una aldea en un paisaje desierto salvo por los pastos y un laberinto de ríos.[50] Una viajera medieval, una monja de Kioto,[51] describió su paso por vastos campos en los que solo crecían tréboles japoneses, juncos y cortaderas o hierbas de la pampa. La vegetación era lo suficientemente alta como para que un hombre a caballo pudiera atravesarla sin ser visto. «Durante tres días —escribió la monja— seguí adelante a través de los campos sin llegar a donde quería ir […], solo había una llanura que se extendía en la distancia detrás y delante de mí».

El gran río —que fluía antes en una única dirección y ahora cambia a veces su curso durante las crecidas y las sequías— era el único punto de referencia.

A los intelectuales del oeste de Japón les gustaba tanto la idea de las tierras baldías del este que, aunque la propia llanura cambiara —con asentamientos de población y granjas—, las reglas para escribir sobre ella seguían siendo las mismas. Siempre fue un desierto, siempre sombrío, siempre casi vacío.

La llanura no era tanto un paisaje propio como un complemento de la elegante Kioto. Incluso su primer nombre (Bandō) significaba «Este de los Pasos». Su nombre posterior —Kantō— era el «Este de las Barreras». En las historias y en las canciones, los yermos orientales eran un lugar de bandidos y exiliados. Nadie quería visitarlos, y mucho menos vivir allí. Ni siquiera los ladrones y los traidores.

La belleza y la asesina. Estas son las dos caras de Asakusa.

La belleza fue primero, en el año 628.[52] Una pequeña estatua dorada de Kannon,[53] la diosa de la misericordia, que tres hermanos pescadores recogieron del agua y cargaron en su barca. En las xilografías que cuentan esta historia, el brillo surge del agua: el peso de un objeto misterioso tira de las redes de malla de cáñamo. Es Asakusa antes de Asakusa: la cresta quebrada del monte Tsukuba al norte, los juncos, las pagodas, las olas cruzadas de la bahía de Tokio, que entonces ni siquiera tenía nombre. Era simplemente el mar interior.[54]

Para guardar la imagen, los aldeanos construyeron un tosco santuario. Cuando un monje quedó ciego tras mirar el rostro de la estatua, la comunidad construyó un receptáculo para mantenerla oculta y que no ocasionase más daño. Entonces alguien talló una copia en madera de la estatua original y la guardó en otro receptáculo, que se situó frente a la primera imagen. Kannon era doblemente misteriosa, doblemente sagrada.

Nadie vivo ha visto nunca la imagen original de Kannon. Nunca se consignaron sus dimensiones. Durante los grandes incendios, cuando el santuario principal se vio amenazado, las estatuas se trasladaron a un barco en el río Sumida, y los receptáculos se guardaron escondidos en un palanquín. Enterrada en las profundidades del templo Sensō-ji, la imagen también sobrevivió a las bombas incendiarias de 1945.

La asesina fue una arpía que vivió en los páramos cercanos al río. Nadie sabe exactamente cuándo. Tenía una hija encantadora con la que atraía a los viajeros incautos hacia su cabaña de piedra. Los hombres se acostaban con la hija sobre una almohada, también de piedra. Cuando la pareja se dormía, la arpía aplastaba el cráneo a los hombres y se quedaba con todo lo que llevaban consigo, y luego arrojaba sus cuerpos a un estanque cercano. Novecientos noventa y nueve hombres murieron así.

Uno de los templos cercanos a Sensō-ji solía exponer la almohada de piedra para que los peregrinos la tocaran.

Kawabata escribió más tarde esta versión de la historia: el milésimo viajero oyó un caramillo.[55] Sonaba como una voz, y cantaba: «Cuando caiga la noche, aunque no tengas dónde recostar la cabeza, no te quedes en la casa solitaria de la llanura de juncos de Asakusa». A la mañana siguiente, el caminante despertó en el templo Sensō-ji, salvado por la *bodhisattva* de la misericordia. La flauta de caña había sido la voz de Kannon.

En otras variantes de la historia, la hija de la bruja se enamora del milésimo huésped. O la hija quería expiar su parte de culpa en los asesinatos; quería morir y ser sustituida por la milésima víctima. En la oscuridad, la bruja mata a su propia hija por error. Con remordimiento y dolor, la anciana se ahoga en el mismo estanque donde se deshizo de sus numerosas víctimas.

Otro final es que la malvada se convierte en una diosa y elige la virtud de proteger todo aquello que antes había destruido.

En un solo salto, en un solo instante, pasa de la maldad absoluta a la bondad absoluta. Los antiguos narradores no veían ninguna contradicción en el tránsito de la perversidad a la iluminación.

En Asakusa, el mundo de los diablos y de los demonios coexistía con el mundo celestial de los budas y de las pequeñas deidades y *bodhisattvas*. Asakusa era un lugar especial en Tokio: la historia no tenía por qué ser una trampa. Escapar era posible.

A principios del siglo XIX, los habitantes de Edo estaban cada vez más hastiados y sentían que los budas y las deidades sintoístas tradicionales se habían olvidado de ellos. Un escritor contemporáneo se quejaba: «Hoy en día, todos los espíritus *(kami)* han ascendido al cielo; los budas se han marchado al Paraíso Occidental; y todos los mundos presentes y otros han caído en desuso […]».[56]

Las nuevas divinidades «de moda» llenaron los vacíos de creencia y de fe, y los terrenos de Sensō-ji se llenaron de sus santuarios.

Benzaiten[57] había sido una deidad del agua que habitaba en uno de los estanques de Asakusa. Fue rehabilitada como diosa de la literatura y de la música y se le dedicó su propio pequeño santuario junto a la campana del tiempo, una de las campanas más antiguas de la llanura de Kantō. La campana era enorme, pesada; una campana que, como las de los viejos cuentos, podía aprisionar a un hombre adulto. Junto a esta, otras campanas parecían de juguete. Las columnas de la torre estaban carcomidas y se estaban desmoronando. Incluso las piedras se habían agrietado.

En una pancarta se podía leer: «RŌJO BENZAITEN». La anciana Benzaiten era la tercera hija del Rey Dragón. Las puertas negras y doradas del santuario estaban abiertas. Me sorprendió; siempre había visto el santuario rojo cerrado como una caja. Pero era el Día de la Serpiente, y por eso el santuario estaba abierto: las serpientes son las mensajeras de Benzaiten.

Nunca había visto una imagen tan viva, tan vigilante. Miré su rostro, y luego me alejé de él. La Benzaiten dirigía la mirada al exterior, con su piel ensombrecida y su pelo convertido en una sábana lisa, blanca como una flor de cerezo de Yoshino. El incienso procedente del santuario me quemaba la garganta.

Detrás de mí, una anciana echó monedas en una caja antes de rezar; llevaba un kimono plateado de verano con una faja *obi* negra adornada con un patrón estampado de redes de pesca triangulares.[58] Después de que la anciana se desviara por el camino de vuelta a la sala principal de Asakusa, con su bastón metálico golpeando el empedrado, llegó un policía; se inclinó ante Benzaiten como si saludara a algún dignatario.

Bajé lentamente por las escaleras de piedra pulida, que había donado un famoso intérprete de *koto*. Me pregunté qué había visto. Me pregunté a qué poder de la imagen estaba venerando el policía. ¿A Benzaiten, la diosa del conocimiento y de la música, o a la bruja asesina?

Junto al muro cuadrado de piedra *ishigaki*,[59] vi a una mujer en cuclillas frente al santuario. Aparentaba unos setenta años, aunque podría ser más joven; tal vez nacida durante los primeros años de la guerra. Llevaba un vestido fino del color del licor de flor de cerezo. Su pelo plateado, largo hasta los hombros, estaba recogido con una horquilla en un sofisticado moño alto, al estilo de la década de 1960.

La Benzaiten de pelo blanco.

El hombre que estaba a mi lado había apoyado su barbilla sobre los puños cerrados. Era lo que los japoneses llaman un *koffeemaniakku* («maníaco del café») u *otaku* del café. Ambos términos eran originalmente groseros, especialmente el de *otaku*, que aparece en la edición de 1990 de la obra japonesa *Conocimiento básico de las palabras modernas* como «un tipo de aficionado discriminado por los demás. Son solitarios, están mentalmente desequilibrados y son obsesivos con los detalles. Tampoco saben comunicarse bien. No suelen preocuparse por su vestimenta y no van bien ataviados». Un empollón, en otras palabras. Un bicho raro.[60]

El historiador cultural Jonathan Abel ha rastreado cómo la palabra *otaku* en la década del 2000 se ha empezado a usar para referirse a alguien a quien solo le gustan y le interesan los juegos de rol, las películas japonesas de dibujos animados —*anime*— o los cómics japoneses —mangas—. La palabra perdió sus matices negativos para pasar a tener el sentido de alguien «exagerado, un aficionado, un entusiasta de cualquier tipo». Había *otakus* interesados por los trenes, por la pesca, por el vino… Japón se convirtió de repente en una nación compuesta enteramente por *otakus*.[61]

El *otaku* del café miraba atentamente a Daibo, observando el fino hilo de agua mientras las gotas transparentes caían en el filtro de algodón, convirtiéndose en gotas de caoba; caían en la taza de porcelana hasta alcanzar tres cuartas partes de su capacidad.

—Estoy escribiendo un libro sobre los cafés de Tokio. Pero este lugar —se interrumpió y miró a su alrededor con reverencia— constituye una categoría propia.

—Debes de tener que beber mucho café para tu investigación.

—Sí, claro.

—Conocí a alguien que estudió el efecto de la cafeína en los monos.[62] Al parecer, la cafeína no los mantenía despiertos más tiempo de lo normal, pero sí confundía su sentido del tiempo.

Al otro lado de la larga ola de madera del mostrador, Daibo estaba escuchando. Tenía la mirada perdida. Intenté explicarlo de nuevo, una y otra vez, en japonés y, finalmente —para el *otaku* del café—, en inglés. Ambos parecían desconcertados, incluso preocupados.

—Pero ¿cómo puede un *mono* saber la hora? —preguntó finalmente Daibo.

Pensé en los animales y en su cámara de pruebas, con sus ordenadores, sus placas de presión y sus luces indicadoras de respuestas correctas e incorrectas; en las bolitas con sabor a plátano que servían de recompensa, y en cómo repiqueteaban en pequeños comederos cuando el mono acertaba una respuesta.

El tiempo para el mono tal vez se basaba en los intervalos transcurridos entre una bolita de plátano y otra.

赤
坂

«Akasaka»

«La Montaña de la Rata no asombró a nadie durante muchos años. Entonces apareció el rey toro: la virtud de Buda triunfó.
Los tigres y otras bestias se volvieron violentos, y la codicia se extendió, pero las historias, como los conejos con cuernos, explicaban el dharma.
En el palacio submarino del rey dragón resonó la campana de Buda, las serpientes en sus habitáculos despertaron y se iluminaron.
Una yegua concibió en sí un príncipe budista.
Que cese el estruendo de los carros de cabras, ciervos y bueyes.
Los gritos de los monos y la escarcha a la luz de la luna pura, el hombre-gallo sigue en silencio mientras los visitantes se dirigen a casa.
Los perros no ladran por la noche en la sagrada Rājagrha, los jabalíes tocan la Montaña de Oro, haciéndola aún más alta».

Inscripción en la campana del tiempo de Entsu-ji[63]

Akasaka.
La invención de Edo

La campana del tiempo más pequeña cuelga en un templo de Akasaka. Ha desaparecido y reaparecido dos veces, la última durante la Segunda Guerra Mundial, cuando estuvo a punto de ser fundida como metal.

Deambulando por Akasaka justo antes de su muerte, el escritor Yoshimura Hiroshi experimentó una sensación de vértigo. Los edificios parecían acercarse y alejarse unos de otros al mismo tiempo. Las colinas bajo las construcciones chocaban entre sí y volvían a caer. «Si se habla del concepto matemático de *caos*[64] —escribió— tiene que haber reglas. Pero en Akasaka no se sabe por dónde empezar. Es increíble imaginar lo recóndito que fue este lugar».

Me pregunté si Yoshimura escribió esto mientras consideraba la sede sin gracia del Servicio de Radiodifusión de Tokio, TBS Biz. Cuando se inauguró, la TBS Biz albergaba una réplica de quince metros del acorazado del *anime Crucero Espacial Yamato*, que disparaba ráfagas con su «cañón de movimiento de ondas». En el exterior, unos gigantescos periquitos amarillos, hechos de resina, brillaban uno al lado del otro apoyados en una percha metálica.

Subiendo una cuesta empinada, en el templo Entsu-ji, se encuentra la campana del tiempo de Akasaka. El templo de Entsu-ji está rodeado por bloques de oficinas y edificios de viviendas, por un aparcamiento y por los cables eléctricos que sobresalen por doquier. Algunas partes de la campana son de color verde tenue, y en otras más oscuras está inscrito el poema. Tiene doce versos, uno por cada animal del zodíaco chino. Las palabras forman un laberinto, un código secreto.[65]

El poema se abre hablando de la Montaña de la Rata, un lugar mítico de la antigua China, famoso en los cuentos populares debido a los nidos que comparten pájaros y ratas. Un lugar salvaje: la tierra en sus orígenes. El poema termina con la Montaña de Oro, símbolo budista de la sabiduría perfecta. Entre el principio y el final del texto aparecen conejos con cuernos —criaturas que no existen en este mundo— y una campana submarina en el palacio del rey dragón; hay serpientes que despiertan de los sueños y llegan a la iluminación. Por último, el mundo abandona el tiempo mismo, después de que se calle el guardián de las horas («el hombre gallo»): la tierra en su final.

La primera descripción de la campana de Akasaka, y el poema inscrito en ella, aparecen en *Murasaki no hitomoto* (Una ramita morada), de Toda Mosui, escrito a finales del siglo XVII. El patrón político de Toda, el hijo del segundo sogún Tokugawa, fue obligado a suicidarse por un hermano celoso, y después de eso Toda nunca volvió a ocupar un alto cargo. Sin embargo, seguía teniendo buenos contactos y su familia era adinerada, por lo que pudo dedicarse a la literatura. Y como conocía la ciudad «por dentro, hasta sus rincones más íntimos», estaba perfectamente situado para inventar una identidad literaria para Edo.[66] Los escritores anteriores se habían limitado a trazar los paisajes de Kioto en la nueva ciudad del sogún en el este; antes de Toda, nadie había escrito sobre lo que realmente existía allí.

En *Murasaki no hitomoto*, dos amigos recorren las grandes avenidas y los pequeños callejones, metiéndose en peleas y visitando burdeles. Toda otorga a uno de los compañeros —su *alter ego*— el seudónimo «Iitsu», cuyos caracteres *kanji* pueden significar «ninguneado pero no resentido por ello». No es un nombre desacertado para un escritor.[67]

Toda describe la campana de Akasaka como «un gong al revés, en forma de V, vacío por dentro». Su voz era una voz de sombras; aquel sonido se desvanecía como el sol poniente.

Tokio es una ciudad de oscuridad, una ciudad de luz.[68] Cada una de sus dos caras se funde con la otra. En su centro, la ciudad de la luz se apaga, y en los puentes y encrucijadas, en los márgenes de las estaciones de tren, la ciudad de la oscuridad brilla resplandeciente.

En esa otra ciudad hay habitaciones de hotel del amor, dispuestas como vagones de tren, en las que los hombres se rozan con las mujeres simulando ser viajeros. Y cafeterías *No Panty* (ya casi extintas), que aparecieron de la noche a la mañana y desaparecieron con la misma rapidez, en el momento en que Tokio se cansó de los suelos de espejo y de las camareras que llevaban faldas cortas sin ropa interior y servían un horrible café a precios exorbitantes. Antes de que la Nueva Ley de Moral Pública prohibiera ciertos excesos de mal gusto (como las camas giratorias y los espejos de gran tamaño), había cabarets cerca de Shinjuku en los que las mujeres se colocaban detrás de una tela metálica mientras los clientes metían los dedos a través de la malla, esforzándose por tocar una costilla, una muñeca o cualquier parte del cuerpo que pudieran alcanzar. Habitaciones donde los adultos podían succionar un chupete y llevar pañales. Y —lo más infame— el Lucky Hole (Agujero Feliz),[69] un bar en el que un hombre podía arrimarse a una tabla de madera contrachapada para recibir una felación o caricias de alguien anónimo. «Pensaba que era el sexo del futuro», escribió un aficionado nostálgico de la época anterior, cuando entró en vigor la ley que obligó a cerrar los establecimientos más sórdidos del barrio rojo, incluido el Lucky Hole.

Las dos ciudades se mezclan en el barrio de Minato: el Ritz y los bares de karaoke baratos; la embajada estadounidense y la sede del Sistema de Radiodifusión de Tokio; el embudo de cristal de Roppongi Hills y las torres de Midtown; las formas onduladas de acero y cristal del Museo Nacional de Arte y los bares de alterne que se agrupan en el cruce, cerca de donde la autopista número tres se convierte en la ruta número uno.

Era la mujer más hermosa que había visto nunca. Ágil, su cuerpo era como una varita mágica, con un cabello rubio y sedoso que se movía por encima y alrededor de sus hombros en forma de capas.

Estaba bailando sola en el Wall Street, un bar de copas en uno de los largos y estrechos sótanos de Roppongi; era tan elegante que nadie se acercaba a ella, porque cualquiera que bailara a su lado habría parecido torpe. Un espacio vacío se abría alrededor de sus piernas, de sus brazos. Los demás bailarines se agitaban a unos metros de distancia. Todos parecían un poco fuera de ritmo, observando cómo se movía.

—Es luminosa —le dije al hombre que estaba a mi lado, casi gritando porque la música estaba muy alta.

Indiferente, miró por encima del hombro a la bailarina.

—Es una prostituta. De algún lugar de Europa del Este —respondió.

El bar tenía paredes de hormigón sin pulir. La iluminación era tenue, excepto por el brillo apagado bajo las botellas de vodka y de *whisky* y los vasos vacíos y las copas de champán colocadas boca abajo en la barra. Al igual que el cristal, la bailarina atraía la luz, hacia las líneas de sus hombros, sus muñecas, sus caderas.

Me pregunté si en el pasado habría sido alumna de alguna escuela rusa de baile (¿Kirov, Bolshói?). Una chica alta, dorada, que podría haber sido una primera bailarina de un *ballet* europeo, pero que había acabado a unos cuantos miles de kilómetros al este, una cifra cotizada en yenes en su hoja de ruta.

* * *

El idioma japonés tiene un escaso número de palabras para referirse al «pene».[70] Encontramos «individuo robusto» y «espada que da vida», esta última por la lanza utilizada en el mito de la creación cuando las islas de Japón surgieron del caos. «Serpiente azul-verde» y «serpiente mítica». «Anguila», «tortuga» y «pepino». Para los monjes, el pene era el «demonio de las pasiones mundanas».

Pero mientras que las palabras para el miembro masculino son lúdicas o grandilocuentes, el vocabulario japonés para los genitales femeninos es caprichoso, extravagante e incluso diría que rococó.

El equivalente más común para vagina es *asoko*: «allí». «Instrumento femenino», «músculo», «hucha». Para las partes mayores, «la principal profundidad», y *soshiki manjū*, esos bollos dulces y pegajosos que se sirven en los funerales japoneses. Hay términos importados del inglés americano: rosa, canoa, erizo, ranura, cráter. Para las vírgenes: flor de cerezo y flor rosa. Para las que no lo son: de segunda mano. Del mundo flotante de los barrios del placer de Edo, proviene un vocabulario antiguo que todavía utilizan a veces los *yakuzas* más viejos: cuenco de té, tetera, almirez, utensilio, caja. Tintero. Para las vaginas flácidas: palangana grande, tinaja de arroz, bañera, bandeja enorme. En algunos casos se ha recurrido al jardín y al huerto (melocotón, sandía, castaña, higo), así como al mar (almeja nocturna, cangrejo y una gran cantidad de distintos bivalvos; y también, cuervo, horneado, agua dulce, vivo, nuevo). En el llamado mundo de los sauces y de las flores de los barrios del placer de Edo, los monjes de mala conducta utilizaban términos religiosos en sánscrito: iluminación repentina. Flor de capiz de loto. Y —más difícil de explicar— sandalias de paja.

Aunque su vida se rigiera por estrictas normas ancestrales,[71] el vocabulario sexual de los monjes podía ser descabellado: peregrinaje en solitario, copia de un sutra a mano y flagelación, que significaba caricia.

No necesitas ni pasaporte ni equipaje.

Sea cual sea tu fantasía, sea cual sea tu deseo, en Tokio existe un hotel del amor para ti y, dentro del hotel, una habitación. Los temas son variados —carrusel de tiovivos, castillo medieval, galaxia muy lejana, gruta submarina—, pero ciertos elementos se repiten.[72] La entrada de un hotel del amor siempre está escondida y es profunda, un recoveco que gira sobre sí mismo; el inicio de un viaje. La puerta principal se encuentra detrás de un muro de protección y se abre mediante la activación de unos sensores automáticos.

No hay un conserje visible, solo una voz incorpórea que dice: «Bienvenido». Una pared de paneles luminosos muestra fotografías de las habitaciones disponibles. Es posible elegir DESCANSO (unas horas) o PERNOCTACIÓN (la noche), y hay que pulsar la placa de la habitación elegida. Antes de las tarjetas magnéticas, unos tubos neumáticos transparentes hacían llegar las llaves de metal al cliente. Los hoteles del amor están diseñados para que los huéspedes nunca coincidan unos con otros. En una sala de control oculta, las brillantes pantallas de seguridad se agrupan como el ojo poliédrico de un insecto.

Los hoteles del amor presentan variaciones, que la historiadora cultural Sarah Chaplin ha agrupado en lo que ha denominado el «código ur». Pequeñas cortinas tradicionales para ocultar la matrícula del automóvil del huésped. Enormes espejos por todas partes. Iluminación ultravioleta. *Jacuzzis.* Paredes interiores de cristal. Alguna que otra jaula. Un servicio de alquiler de disfraces: oficinista, furcia, colegiala. Un surtido básico de trajes de *cosplay*.

Entrar en un hotel del amor es alejarse de la vida cotidiana, escapar del peso aplastante de la sociedad y de sus expectativas. Es una tierra de fantasía para adultos: la oportunidad de reinventarse, de desaparecer, aunque sea brevemente. Algo más que una sesión de sexo rápido, esa es la promesa de la puerta resplandeciente.[73]

En el aire pesado, humo de anguilas asadas. Un santuario de los siete dioses de la buena suerte, con granadas y peras madurando en los árboles junto a su pórtico de piedra.

Seguí por Kototoi dōri hacia el oeste, a través de Matsugaya, Kita-Ueno; a través de Iriya y Shitaya, donde estaba situada la Puerta Negra del antiguo distrito de Yoshiwara.[74] Yoshiwara, el mundo del siglo XIX de las cortesanas y el kabuki. En sus mejores tiempos, un millón de varones vivían en Edo. Yoshiwara era el único barrio del placer legalmente autorizado: la ciudad sin noche.

Consulté mi *Atlas de la ciudad de Tokio*: la zona entre Ueno y Asakusa estaba en blanco. Los cartógrafos del atlas habían amputado el Shōwa dōri, la gran arteria que va hacia el norte, hasta Nikko, y habían cercenado el espeso entramado de líneas de tren que fluye a través de la estación de Ueno. La zona en forma de media luna que faltaba en el plano estaba atestada de hoteles del amor; o lo habría estado, si el cartógrafo hubiera permitido su existencia. En las guías y en los planos, los hoteles del amor están borrados, ausentes. En Kabukichō y Shibuya, en Gotanda y Uguisudani, los distritos de hoteles del amor aparecen como bloques urbanos en blanco en calles sin nombre. Los edificios de la Ciudad Alta de Tokio, con sus museos, hoteles convencionales, embajadas, templos, santuarios y teatros, siempre aparecen. Y en los mapas de la Ciudad Sombría de Tokio sí existen los hoteles del amor, pero no, por ejemplo, los museos o incluso la estación de tren más cercana. Los espacios que pertenecen a la ciudad de las sombras solo existen en la mente de las personas que la visitan y saben dónde buscarlos.

Pasé por Xanadú y ante el Hotel Sting. El Hotel Next y el Ya Ya Ya. Una vieja hilandería. El Hotel Ramses Joy. El castillo urbano Negishi. El Petticoat Lane.

Una vez dentro de un hotel del amor, el cliente solo puede moverse en una sola dirección. No se permite salir y volver a entrar, por lo que el huésped tiene que llevar todo lo que necesite para su estancia —comida, ropa, juguetes— en el interior. Si sale del hotel y quiere volver a entrar, el cliente tiene que empezar de nuevo: el panel, el pago, la llave, etc. Por eso se suele desaconsejar el acceso a los extranjeros: los clientes japoneses entienden la coreografía y los protocolos allí donde los forasteros se quejan: ¿cómo que no puedo volver a entrar?, ¿por qué no hay servicio de habitaciones?, ¿puedo cambiar de habitación? Un visitante japonés sabe que el hotel del amor es un teatro del silencio. El ruido arruina las fantasías.

Un hotel del amor casi nunca tiene ventanas. Cuando estas existen, siempre son opacas.

Hotel Charme. El Apio. Hotel Crystal.

ESTE ES UN LUGAR MUY AGRADABLE.
USTED PUEDE PASAR AQUÍ UN RATO MARAVILLOSO.
LE PEDIMOS QUE, POR FAVOR, DISFRUTE DE ÉL.

Hotel Calico. Hotel Love.

Una pared de lucecillas azules, y una pequeña farmacia surtida de jabones, ungüentos, pañuelos, espumas,

maquinillas de afeitar de plástico y mascarillas de tela blanca.

Le Ciel, con una enorme maqueta de neón del planeta Saturno brillando sobre su entrada. Hotel Vogue.

DESCANSO 4.500 ¥
ESTANCIA 6.500 ¥

Un círculo azul brillante sobre «ABIERTO». «COMPLETO» estaba apagado.

Cenefas de corazones. Hotel Seeds. Hotel La Luna.[75]

La calle estaba casi vacía. Bajo el paso elevado de la autopista, vigas de acero y reflectores; sombras y reflejos iridiscentes surgen de la pintura verde.

Uguisudani (Valle de los Ruiseñores) es invisible para los mapas. Uguisudani, donde las soledades se cruzan antes de volver a alejarse.

El anciano que estaba a mi izquierda se llamaba Fukutani. Era un hombre corpulento, con patillas blancas. Los asientos de junco eran demasiado pequeños para él.

Le pregunté cuánto tiempo llevaba siendo cliente del café de Daibo.

—Treinta y cinco años—respondió—. Desde que se abrió el local.

—¿Y ha cambiado en este tiempo?

Fukutani reflexionó mientras sorbía su café: una pequeña taza en su enorme mano.

—Bueno, el mostrador solía estar nivelado.

Por primera vez, me fijé en que la madera estaba combada.

—Soy redactor publicitario. Vine aquí por primera vez cuando empezaba. Solía trabajar para empresas americanas. Los extranjeros… —dijo mientras me miraba y parpadeaba—. Los odio, a todos.

Fingí que me enfadaba. Fukutani estaba satisfecho.

Sobre nuestras cabezas se extendía una colección de novelas negras deterioradas, en una larga fila que había ido tomando un tinte amarillento año tras año debido al humo de los granos de café tostados.

—No es nada personal —comentó—. Odio a todo el mundo.

Al otro lado del mostrador, Daibo se reía.

«Mejiro»

«El plano de la ciudad de Edo tenía forma de espiral y estaba alineado con el cosmos, estableciendo así una ecuación directa entre el gobierno Tokugawa y el orden del universo».[76]

NAITO AKIRA

Mejiro.
Un golpe fallido

Si consideramos la superficie de la ciudad de Tokio como la esfera del reloj, Mejiro se encuentra al noroeste, a la altura de las diez de la mañana. La ciudad aquí es anónima: aparcamientos, callejones, un tramo de cuatro carriles de la avenida Meiji dōri. Los bloques de apartamentos y las oficinas se agolpan tanto en la cumbre como en la pendiente descendente del barrio. Cada terraza de hormigón, cada escalera de incendios oxidada, se difumina y se funde con la siguiente. El paisaje es como un dibujo inacabado.

Los cerezos en plena hoja se inclinaban hacia el río Kanda. Las aguas que corrían por el canal de hormigón sonaban como nadadores que se salpican entre sí.

Pasó un grupo de niños de parvulario con gorras de un naranja fluorescente. Un policía circulaba lentamente en bicicleta por Meiji dōri. Hice malabares con el iPhone en una mano y mi *Atlas de la ciudad de Tokio* en la otra, pero no pude encontrar la entrada del templo: el alto muro blanco se prolongaba en la subida, y no había ninguna puerta visible.

Un anciano me hizo señas para que ascendiera la colina.

—¿Konjō-in? Suba y luego baje de nuevo. No hay otra forma de entrar.

En la calle principal de Mejiro, una tienda de kimonos, una *boutique* que vendía calzado italiano. Al otro lado de Mejiro dōri estaba Gakushūin, la Escuela de los Pares, donde el emperador realizó sus estudios en su día.

Seguí un camino que dibujaba un semicírculo paralelo al río Kanda, hasta que por fin se alzó ante mí la puerta de Konjō-in, con su nombre pintado en letras doradas: «Montaña de los Espíritus Sagrados». El templo era nuevo, aunque la curvatura ascendente de su techo de bronce le daba una gravedad de la que carecen la mayoría de los santuarios modernos de Tokio. Parecía que la cubierta fuese a aplastar las paredes que la sostenían.

Junto a los escalones, antes de llegar a la vieja puerta, estaba Fudō:[77] el inamovible, el más poderoso de los Reyes de la Sabiduría. Fudō tenía los labios finos y los pómulos altos; parecía más decepcionado con el mundo que enfurecido con él. En su mano derecha sostenía una gruesa espada, la hoja que atraviesa la ignorancia; su brazo izquierdo debería haber terminado en el codo en un estallido de fuego, pero el brazo en llamas se había roto, dejando solo un muñón. A la espalda de Fudō, el escultor había cincelado un muro escarpado de llamas. La piedra se convertía en un humo ondulante y se arqueaba hacia fuera como una gran pluma.

El patio interior del templo estaba vacío, excepto por tres ancianos peregrinos. Estaban recorriendo todos los templos consagrados a Fudō que había en la llanura de Kantō. Unas toscas escaleras de piedra ascendían describiendo una curva por la ladera de la colina que había detrás del templo; el camino discurría junto a varias imágenes de sensuales *bodhisattvas* de piedra y tres bajorrelieves, uno tras otro, de los Tres Monos Místicos; el primero se tapaba los ojos, el segundo los oídos y el tercero la boca. No veas el mal, no oigas el mal, no hables del mal.[78] El musgo había cubierto las piedras de verde, y las estatuas de los simios se habían erosionado tanto que sus caras y sus pequeñas manos eran casi indistinguibles.

En la cresta occidental, por encima del tejado de Konjō-in, hay una tumba, una tumba sin cenizas. La lápida honra al samurái rebelde Marubashi Chūya.[79] En 1651, Chūya organizó una unidad de *rōnin* —samuráis sin amo— en un complot para derrocar a los Tokugawa. Según la leyenda, el propio Chūya traicionó la conspiración tras delirar sobre sus planes durante una fiebre alta.

La historia de Chūya se volvió a contar en los teatros de marionetas y en las novelas, aunque las circunstancias y los

nombres de los personajes se modificaron para evitar la censura de los Tokugawa, que querían que aquel hombre fuera olvidado como si nunca hubiera existido. Pero la historia sobrevivió de alguna manera y, doscientos años más tarde, justo tras la caída del sogunato, el dramaturgo de kabuki Mokuami escribió la historia de Chūya: *Keian Taiheiki* (El incidente de Keian). La producción fue muy popular y se representó durante años.

Keian Taiheiki se abre con una canción infantil. Chūya anhela la grandeza y la oportunidad de vengar a su padre, ejecutado por el primer sogún Tokugawa. La obra termina cuando Chūya, traicionado por la familia de su esposa, y en inferioridad numérica, lucha contra casi un batallón entero enviado para arrestarlo y los hombres del sogún acaban capturándolo. Es una de las escenas de lucha más famosas de la literatura japonesa.

Cuando Chūya vivía, los tejados del castillo de Edo eran visibles incluso desde el lejano Mejiro: la ciudadela estaba revestida de relucientes tejas blancas de plomo. Tenía «un aspecto delicadamente escultórico, con múltiples gabletes y una rica decoración con pan de oro que resaltaba los extremos del alero y la cumbrera [...]».[80] Las torres menores estaban cubiertas por azulejos de cobre, que se tornaban verdes, y por remates de delfines de oro. Todo el complejo estaba pintado con laca negra, que se creía —erróneamente— que era ignífuga.

El castillo, que se elevaba ochenta y cinco metros sobre la llanura, era la estructura más alta jamás construida en Edo. La torre del homenaje principal albergaba salas de recepción y dependencias casi incontables: el salón de las mil esteras. El salón blanco de audiencias. La sala de audiencias negra. Y una sala del reloj, que marcaba la hora oficial de toda la ciudad.[81]

El castillo fue creciendo en forma de vórtice,[82] con la torre del homenaje principal rodeada de recintos que irradiaban hacia el este, el norte y el oeste. Una espiral de canales rodeaba la ciudadela. Su perímetro estaba cercado por treinta y dos enormes puertas fortificadas, mientras que dentro de sus muros la ciudadela interior tenía noventa y nueve puertas más, la mayoría en ángulo recto con el fin de desorientar a los forasteros y contener a las fuerzas atacantes. Durante toda la historia del castillo, nunca nadie intentó un ataque frontal.

Más allá de la ciudadela, Edo también fue diseñada para confundir a los invasores:[83] la ciudad tenía el doble de bifurcaciones en T y callejones sin salida que de encrucijadas. Todo —desde la cantidad de puentes hasta las puertas y el diseño del castillo— apuntalaba el poder de los Tokugawa.

Era este complejo, esta ciudad, lo que Chūya quería incendiar. Calculó que en el caos que seguiría al fuego, su ejército de *rōnin* podría deponer al sogún. Cuando lo atraparon, Chūya intentó suicidarse, pero se lo impidieron; lo mantuvieron con vida para poderlo torturar y crucificar.[84] La muerte tampoco fue el final del castigo de Chūya: el grotesco muñón de su cuerpo, todo lo que quedaba de aquel hombre, fue exhibido para que cualquier otro se lo pensara dos veces antes de desafiar al sogunato.

El monumento a Chūya se levantó cien años después de su tortura y crucifixión. Konjō-in construyó una cubierta de bronce lisa sobre el memorial de piedra, para evitar que la inscripción se erosionara.

El castillo de Edo solo duró cinco años tras la ejecución de Chūya. Se quemó hasta los cimientos durante el Gran Incendio de Meireki de 1657. Nunca se reconstruyó.[85]

En el patio de abajo, los peregrinos habían llamado al monje de Konjō-in para que escribiera el nombre oficial del templo[86] en sus libros *goshuin*. Su caligrafía era exquisita. El monje era joven y tenía un rostro hermoso. Levantó las cejas cuando me incliné sobre el alféizar.

—¿Puedo ayudarle en algo?

Pregunté si el templo tenía una campana del tiempo.

El monje comenzó a hablarme en *keigo*, el japonés formal que se utiliza para las personas extremadamente importantes.[87] El *keigo* tiene su propio vocabulario, palabras que casi nunca se usan en la vida ordinaria. El monje habló durante varios minutos. Reconocí la palabra *guerra* y *traslado*. Me sugirió que preguntara en un templo vecino, el Nanzō-in.[88]

—Lo siento —le dije—, no le he comprendido bien.

El monje sonrió con un ligero desprecio y respondió de nuevo, brevemente, con rapidez, pronunciando cada sílaba con voz entrecortada. Le miré sin comprender. Cuando terminó de hablar, se inclinó en una elaborada y desdeñosa cortesía. Luego cerró tras de sí el *shōji*, la puerta corredera.

Los peregrinos se congregaron a mi alrededor y me preguntaron qué buscaba y qué me había dicho el monje. Les expliqué que yo estaba buscando las campanas del tiempo.

—No estoy segura… —respondí—, ha dicho algo de que la campana había desaparecido. ¿Quizá fue requisada y fundida para usarla para munición durante la guerra?

—¡Ah, la guerra! —suspiró la mujer—. Yo era joven entonces. ¡Perdimos tanto!

—Eso *no* es lo que ha dicho —comentó otro peregrino, que había oído las palabras del monje mientras esperaba que este estampara el sello del templo en su libro de peregrinación—. Ha dicho que la campana desapareció mucho *antes* de la guerra. Todo lo que el monje sabe es que *una vez* la campana estuvo aquí.

—Así que estás buscando las campanas del tiempo —dijo la mujer—. Apuesto a que los vecinos se quejaban de ellas. ¿Cómo debían de sonar? Un tañido lúgubre.

—¿Cree usted que sonarían lúgubres? —pregunté—. ¿Por qué?

—Oh, las campanas nos hacen pensar en la muerte, y en realidad preferimos no hacerlo.

—Me pregunto quién fabrica esas campanas —comentó el tercer peregrino, pensativo—. Si es que ahora aún se fabrican.

—Ya nadie las necesita —continuó la mujer—. Al fin y al cabo, tenemos relojes.

Dejé a los peregrinos, que me vieron partir mientras sonreían para sí mismos. Frente a Konjō-in había una casa abandonada. En las grietas, entre sus escalones de piedra, crecían fresas silvestres y helechos; las enredaderas se encaramaban sobre el porche e incluso poblaban el tejado. La tinta que trazaba la placa con el nombre del propietario casi se había borrado: «Shimoda Katsujirō».

Podía oír los motores de los coches, de las motos y de los camiones que pasaban a lo largo de Meiji dōri, y el ruido me golpeaba como grandes olas rompientes. Seguí la orilla norte del río Kanda hacia el sur. Pensé en la campana de Konjō-in. Se habría oído aquí, y hacia el norte, pasando por los campos de arroz que en aquel momento aún no formaban parte del cementerio de Zōshigaya, antes de que los escritores Akutagawa Ryūnosuke, Lafcadio Hearn y Nagai Kafū fueran enterrados allí; cien años antes de que ubicaran allí la tumba del primer ministro de Japón en tiempos de guerra, Tōjō Hideki.

La ausencia de la campana le confería al propio objeto un peso, una solidez, que nunca habría tenido si yo hubiera podido verla, oírla sonar o incluso tocarla. La campana había sido fundida y tal vez convertida en parte de otra cosa: el motor de un coche, una radio. Podría haberse transformado en una horquilla, en unas tijeras de podar. O en un proyectil antiaéreo.

Dejé de caminar y miré a mi alrededor. Ya no podía oír el tráfico en Meiji dōri. Las aguas del río Kanda eran tan ruidosas que lo apagaban.

En mi camino se cruzó una mujer anciana con el pelo teñido de un azul intenso, casi del color del pavo real, el azul del mismísimo Rey de la Sabiduría, el azul de los pergaminos de lapislázuli que los antiguos pintores utilizaban para copiar sutras o paisajes celestes. La anciana se apartó ligeramente, mirando hacia el canal. Pensé en una canción sobre dos amantes, popular cuarenta años atrás.

> El río Kanda pasaba por delante de
> nuestra pequeña pensión.
> Miraste las yemas de mis dedos.
> «¿Estás triste?».
> En aquel entonces éramos muy jóvenes.
> No había nada que temer,
> yo solo desconfiaba de tu ternura.[89]

Caminé a ciegas, feliz de estar perdida.

Más tarde escribí al templo de Konjō-in, preguntando por su historia. El monje me respondió en aquel mismo japonés formal, utilizando los vocablos brillantes, los parientes ricos de las palabras simples. Necesitaba un diccionario incluso para leer la palabra que significaba «cosa».

«Las bombas incendiarias de 1945 destruyeron todos los archivos y registros pertenecientes al templo y a su vecino Hase-dera —escribió el monje—. Su objeto más sagrado, el Fudō Myōo, sobrevivió, aunque las llamas se tragaron casi todo lo demás, incluso las tumbas».

También me contó que el actual abad, Onozuka Ikuzumi, decía que en 1935, cuando él era un niño muy pequeño, la campana ya no estaba. El monje continuaba: «En los rincones más remotos de su memoria, la campana ya no colgaba en Nanzō-in. En 1895 había aparecido en una revista llamada *Arts Review*, bajo el título “Lugares famosos de la antigua capital”. La campana desapareció durante ese intervalo de cuarenta años».

Y en cuanto a Marubashi Chūya, «creo —y esto es una suposición mía— que el monumento se erigió para conmemorar el centenario de su muerte. No tenemos registros, pero creemos que se habría erigido discretamente, para no llamar la atención. Y en cuanto al hombre en sí, se puede pensar en él como un traidor al sogunato o bien como un

héroe que había dominado su arte: ambas opiniones son correctas. Hay que andarse con cuidado y equilibrar cada uno de los aspectos de la historia».

Y la campana del tiempo, si sobrevivió a los incendios tras el terremoto de 1923 y a los bombardeos de 1945, quizás aún exista. En algún lugar podría volver a sonar.

根
津

«Nezu»

«Quienes lo observaban nunca sabían exactamente cómo funcionaban las piezas del reloj; se quedaban con una sensación de asombro ante el carácter aparentemente mágico del movimiento. El interior era astuto y opaco.
El corazón humano también es así».[90]

TIMON SCREECH,
«Clock Metaphors in Edo Period Japan»
(Metáforas del reloj en la era Edo de Japón)

Nezu.
Los relojes Tokugawa

Cuando los sogunes gobernaban Japón, el día se dividía en doce horas. Cada hora recibía el nombre de uno de los animales del zodíaco chino, por lo que el amanecer era la Hora del Conejo y el atardecer la Hora del Gallo. El mediodía era la Hora del Caballo; y la Hora del Tigre era justo antes del amanecer, cuando comenzaban los viajes y los amantes se separaban.

En Edo, las horas cambiaban con las estaciones: una hora diurna de invierno era mucho más corta que una hora diurna de verano. La hora nocturna era larga en invierno y breve en verano.

Luego, en 1872, el emperador Meiji abolió el antiguo reloj[91] e introdujo el cronometraje y los calendarios utilizados en Estados Unidos y Europa: «En adelante, el día y la noche serán iguales». Los relojes ya no se adaptaban a las estaciones, al clima y a las mareas. La luna ya no tenía relación con el comienzo del mes. El día de Año Nuevo caía en pleno invierno, no al comienzo de la primavera. «Nada es como debería ser».[92] El tiempo fue arrancado de la naturaleza.

El Gobierno anunció que las campanas de los templos ya no tocarían las horas; esa costumbre fue prohibida. La hora se indicaría con el cañón del mediodía, disparado desde el palacio.

Hubo disturbios debido a los cambios,[93] disturbios que el Gobierno sofocó rápidamente.

En el norte de Tokio, justo al este de la universidad, hay una isla de relojes antiguos.[94]

Desde la estación de Nezu comencé a ascender la colina, pasando por tiendas de madera en las que vendían *sembei* cocinado sobre parrillas de piedra hundidas; cafés a la vieja usanza; un bar de karaoke… Me desvié por una calle lateral que conducía a una tienda que vendía *shōji*, las mamparas correderas hechas de madera y papel, y atravesé el templo de la Montaña del Dragón que Erupciona. Su patio era frío y el jardín estaba desordenado; había un ciruelo antiguo, con su tronco torcido y nudoso dividido en tres y sujeto con un tosco cordel negro.

Un amplio aparcamiento flanqueaba el templo, junto a las casas en las que la colada ondeaba en pequeños artilugios de plástico en forma de carrusel. Una casa estaba empapelada con carteles del partido conservador, el LDP; al otro lado del callejón, otra casa estaba llena de carteles del partido comunista. Los candidatos del LDP aparecían con una sonrisa fija («No somos ladrones»), mientras que el candidato comunista tenía una expresión de preocupación («Nunca seremos elegidos»). Más allá de los nítidos retratos de los políticos, había un descolorido cartel metálico que anunciaba clases de «guitarra eléctrica clásica».

La colina se hizo más empinada. Junto a la carretera, los muros de arcilla encalada se elevaban a tres metros de altura a ambos lados: asfalto, piedras, cielo. Nada más: ni puertas ni portales. Finalmente, más allá de la cresta de la colina, había un templo, y justo antes de llegar a él, un cartel del Museo del Reloj del Daimio. Las puertas de los pilares de piedra del museo, e incluso las paredes, se diluían en el verde: musgo, helechos, enredaderas.

Dos motos estaban aparcadas en la puerta: una Yamaha Corsa, roja y brillante, y una mugrienta Yamaha Serow blanca, pintada con rayas azules y rosas. Había un Nissan Largo, con la matrícula arrancada, bajo un tosco tejado de chapa de zinc corrugado sobre un viejo almacén de ladrillo, construido para resistir incluso a los incendios más violentos. El camino, en parte adoquinado y en parte recubierto de losas, se curvaba junto a un farol de piedra y un bambú enano.

El rótulo del museo rezaba «ABIERTO», pero la puerta permanecía cerrada. Una nota manuscrita pegada a un pequeño timbre decía: «Si nadie responde, pulse este botón».

Pulsé el timbre enérgicamente y apareció una mujer, aturdida, sonriendo. Llevaba una chaqueta acolchada de color

mostaza oscuro y pantalones de chándal azul marino, y unas chanclas de plástico sin calcetines. Debía de tener unos cincuenta años, pero conservaba una alegría apagada, como la de una niña triste.

Le dije que quería entender cómo se medía el tiempo antes de las fábricas y de los trenes, antes de los horarios. Le dije que lo sentía, pero que no llevaba conmigo una tarjeta con mi nombre. La mujer sonrió.

—Su rostro es su tarjeta de visita —repuso.

Abrió la puerta del museo y encendió las luces. En el interior, la sala estaba fría, mucho más que el jardín invernal. Las bombillas fluorescentes parpadeaban con una luz lúgubre y verdosa que se proyectaba sobre los sillones y los relojes colocados en el interior de las vitrinas.

La sala estaba en silencio, cada sonido quedaba amortiguado por unas alfombras marrones y un largo sofá de terciopelo rubí situado frente a los relojes. El lugar tenía la tranquilidad propia de una capilla de aeropuerto. Nada se movía. Incluso el polvo estaba quieto.

Todos los relojes habían pertenecido a su suegro —me contó la mujer—, el coleccionista Kamiguchi Sakujiri. Su apodo era Guro: abreviatura de la palabra *grotesco*. En 1916, Guro fundó una *boutique*, la principal tienda de ropa occidental de Kamiguchi. Construyó una cabaña de madera, en la que trabajaba y ajustaba la ropa para sus clientes; el vecindario llamaba al edificio «El Grotesco». La tienda incluso recibía el correo con ese nombre. Todo lo que Guro ganaba se lo gastaba, sobre todo en los viejos relojes que todo el mundo tiraba, porque eran difíciles de arreglar y no daban bien la hora.

Aparte del sofá rojo rubí, el único otro elemento de color en la sala era una fotografía enmarcada con una dedicatoria escrita a mano que un amigo le había enviado a Guro antes de que este muriese. Era un retrato donde aparecía el coleccionista con un brazo sobre el hombro del amigo; ambos riendo. Los dos vestían túnicas de color añil, y detrás de ellos se intuían trazos de hojas ocres, verdes y amarillas; un grupo de caracteres caligráficos se agolpaban en el resto del papel, como una bandada de pájaros asustados en vuelo. «Te deseamos una pronta mejoría». Alrededor de la pequeña imagen, los rostros de las esferas de los relojes permanecían inmóviles.

Los misioneros jesuitas llevaron a Japón los primeros relojes, que fueron objeto de admiración. A diferencia de las campanas de los templos, que sonaban a intervalos, los nuevos relojes registraban la hora constantemente. El movimiento incesante y visible de las agujas de los relojes era algo totalmente nuevo. La idea misma del tiempo cambió: se volvió mecánica.[95]

Los relojes más antiguos de Guro son copias de hierro de los relojes que trajeron los misioneros. Los relojes posteriores son de latón. Están pintados en oro, con incrustaciones de nácar y adornados con coral. Las manecillas pueden mostrar un caracol, una luna creciente o un mono. Una carpa a contracorriente en una cascada. Los números de la parte nocturna a veces brillan de forma oscura, damasquinados. Los números del día pueden ser plateados.

Los relojes construidos para un templo llevaban lotos grabados en sus cajas y *vajras* budistas[96] en sus cúpulas. Los relojes para la nobleza podían estar adornados con gotas de rocío o flores de la pasión, que los japoneses llamaban *tokei-hana*: «relojes-flor».

En los antiguos relojes japoneses, las horas se contaban hacia atrás.[97] El número más alto que aparecía en ellos era el nueve,[98] que marcaba el mediodía y la medianoche; a continuación, el ocho, el siete, el seis, el cinco y el cuatro contaban las horas siguientes, y luego volvían al nueve. El nueve era el único momento del día que no variaba, cuando el sol estaba en su cenit.

Le pregunté a la señora Kamiguchi si era cierto que solo los nobles —los daimios— podían tener relojes, y si había leyes que prohibían a los plebeyos poseerlos.

—No tengo ni idea —respondió—. Mi marido… mi marido podría haber contestado a cualquier cosa que le preguntase usted. Cuando era niño, estaba rodeado de estos viejos relojes. Pero ahora yo lo único que hago es conservarlos. Es todo lo que puedo hacer. —Las lágrimas brotaron de sus ojos, pero no se las secó. Parecía que eran incapaces de caer; congeladas, como la propia sala—. Mi marido murió hace diez años. Fue de repente. No tuvimos ningún aviso. No me había enseñado nada sobre los relojes, y tampoco había enseñado a nuestros hijos qué debían saber sobre ellos.

Me mostró el reloj favorito de su marido, Hiroshi. Fue fabricado en la primavera de 1816. La esfera se podía mover, pero sus manecillas estaban fijas. Lo observamos a través del cristal.

—En la época de los sogunes, la ciudad era tranquila —siguió diciendo la señora Kamiguchi—, tan tranquila que cuando este reloj daba las campanadas se podían oír desde muy lejos.

Cerca de la única puerta de la sala se hallaba el reloj más antiguo del museo. Era de hierro, con una cúpula de linterna y una sola aguja. Las figuras de los animales del zodíaco, que antes marcaban las horas, casi se habían borrado.

El rozamiento provocado por la rotación de la aguja había pulido la esfera hasta tal punto que la rata, el buey, el tigre, el conejo, el dragón, la serpiente, el caballo, la cabra, el mono, el gallo, el perro y el jabalí casi habían desaparecido.

—¿Alguien da cuerda a estos relojes? —pregunté.

—Nadie. Son solo… decoración.

—¿Qué pasa con ese? ¿Por qué ese sí funciona? —pregunté, señalando un pequeño reloj de linterna que estaba en el suelo. Era el único reloj fuera de las vitrinas. Tenía dos balanzas plegables que parecían columpios sube y baja infantiles.

La señora Kamiguchi examinó el pequeño reloj.

—Mi marido pensó que debía haber por lo menos un reloj que mostrara la hora. Así la gente se haría una idea de cómo eran realmente estos relojes en la época en que se utilizaban.

Me arrodillé para verlo bien. Tenía un delicado grabado de juncos y aguas rizadas alrededor de una barca a la deriva.

—¿Sabía su marido cómo hacer que funcionara esto? ¿Aprendió él solo?

—Él sabía manejarlo. —Hizo una pausa—. Yo solo lo mantengo engrasado.

La señora Kamiguchi giró una llavecilla y movió el grupo de pesas de hierro de los brazos abatibles del reloj. Sus movimientos eran bruscos, toda la alegría había desaparecido. Cuando hacía girar los engranajes que ponían en marcha el tren de sonería del reloj, me imaginaba sus manos recordando otras manos, las de él, mostrándole lo que tenía que hacer treinta, cuarenta años antes.

Él habría estado detrás de ella, con sus dedos sobre los suyos, su barbilla casi sobre su hombro, su mejilla junto a su cabello.

—Dale cuerda de esta manera.

—No entiendo lo que estoy haciendo…

—… Ya verás que sí lo entiendes.

El reloj cobró vida y las campanas tintinearon, estridentes. El aire de la sala vibraba, se agitaba como la superficie de un estanque.

Cuando salí de la casa, fue como respirar después de estar mucho tiempo bajo el agua. La señora Kamiguchi cerró la puerta tras de mí.

«En definitiva —escribió Guro—, los humanos somos esclavos, esclavos de las máquinas y del tiempo. Llegamos a casa todos los días tras ser perseguidos por los relojes. Pero cuando llegues a este lugar, ¡no recuerdes el tiempo! Si puedes olvidar qué hora es, tu vida será larga».[99]

En Londres oí un rumor. En todo Japón solo había un relojero que todavía fabricase relojes a la antigua usanza. Relojes que daban la hora según el momento en que salía la luz del sol y cuando oscurecía, en lugar de fijar el tiempo con números constantes e inalterables.

Asistí a una conferencia en la embajada japonesa para ver el reloj milenario, un enorme reloj dorado fabricado a mediados del siglo XIX, justo antes de que se abandonaran los relojes tradicionales de Japón. Un hombre llamado Suzuki Kazuyoshi custodiaba el reloj en su periplo por Europa. Llevaba una barba bien recortada y era calvo. Si se quitaba sus gafas sin montura, Suzuki podía pasar por Ebisu, el dios de los pescadores y de la buena suerte.

—Todo el mundo en Japón utiliza ahora el reloj moderno: es una gran pena —dijo Suzuki—. Ya no pensamos según la hora de Edo. El templo Kanei-ji es el único lugar donde las horas siguen sonando a la antigua usanza, como antes de que Tokio fuese Tokio.

El reloj milenario tiene seis caras.[100], [101] Muestra no solo el día de veinticuatro horas de la época moderna y el día de doce horas de la época Edo, sino también las fases de la luna, las veinticuatro estaciones japonesas y los días de la semana. Otra esfera muestra el antiguo sistema chino, que combinaba los animales del zodíaco y los cinco elementos: madera, fuego, tierra, metal y agua. El enorme reloj dorado podía funcionar durante casi un año entero sin necesidad de darle cuerda.

Además del reloj milenario, Suzuki había traído un muñeco que servía el té. Me llegaba a la rodilla, y después de darle cuerda podía deslizarse en línea recta y detenerse, cohibido. El muñeco tenía la cabeza afeitada, con una única y brillante coleta, y poseía la cara de sufrimiento de un niño de otro mundo. Mientras Suzuki y yo hablábamos, el muñeco se movía de un lado a otro, y entretanto el público de la embajada bebía champán y aplaudía sus travesuras. El camarero mecánico parecía estremecerse cuando le quitaban la falda blanca y dorada del *hakama* —un pantalón largo con pliegues en la parte delantera y en la trasera— y el *happi* rojo, el abrigo tradicional de seda, para que todos pudieran ver el tren de engranajes que hacía que funcionase. A pesar de su desnudez, el muñeco seguía llevando el té en su bandeja de un lado a otro para servir a los presentes. Era un estoico.

—Pero todavía estamos menos atados a los relojes que la gente de Occidente —dijo Suzuki hablando en voz alta por

encima de los aplausos—. Y no nos expresamos como lo hacéis vosotros. Vosotros os lanzáis directamente a decir: «¡Te quiero!». En Japón nunca hacemos eso. En su lugar, decimos: «La luna es hermosa». Lo que significa que ves a la otra persona reflejada en la luna. Para nosotros, el individuo no es el centro. Pero como creemos que somos uno con la naturaleza, decimos: «¡La luna cambia!». Lo que significa que nuestros sentimientos también cambian. O piensa en cómo consideráis la quietud. Aquí, como originalmente todo el mundo creía que Dios controlaba la naturaleza, cuando todo está tranquilo os sentís en paz. En Japón es todo lo contrario. Nos sentimos más felices cuando hay una conmoción, un alboroto. En cambio, cuando las cosas están quietas, nos ponemos nerviosos, porque la tranquilidad significa que acecha algún peligro. Si hay silencio en Inglaterra, significa que sus monstruos y sus fantasmas están durmiendo. Pero nosotros solo podemos relajarnos cuando oímos grillos o pájaros que cantan. Nuestros fantasmas salen cuando todo está en silencio.[102]

—Como ocurrió en 2011, antes del terremoto —comenté yo—. Conocí a una persona que estaba en un parque y sintió que todo se quedaba en silencio. Los pájaros dejaron de cantar. Nada se movía. Ella dijo: «¡Oh, Dios! ¡Dios! ¡¡Aquí llega!!». Y entonces todo empezó a temblar.

—Sí. En Japón, el silencio puede ser siniestro.

A nuestro lado, el muñeco tomó la taza de té de uno de los presentes y luego se alejó dibujando un arco majestuoso. Todo el mundo le aplaudió.

—Pero hay un hombre que todavía fabrica relojes al estilo antiguo —dijo Suzuki—. Se llama Naruse. Vaya usted a hablar con él. Vive en Nagoya.

Yo esperaba que Naruse Takurō fuera viejo: un artesano marchito. No lo era. Era joven. Pequeño y elegante, como el muñeco que había visto en Londres. Sin embargo, habría sido otro tipo de muñeco. Un arquero, tal vez.

—Lo que la gente de ahora no entiende sobre los *wadokei*, los antiguos relojes japoneses, es que en aquel entonces medir el tiempo no era lo importante —dijo Naruse—. Por supuesto que esos relojes no eran precisos. Lo importante era el placer, el placer del mecanismo. Esos relojes se basan en el placer.

Naruse abrió una puertecilla lateral de un reloj de torre tricentenario para que yo pudiera ver sus componentes internos: el escape, el tren de sonería, los engranajes.

—Incluso cuando jugueteabas con el reloj, solo lo hacías para presumir ante tus invitados, no arreglabas nada. Simplemente demostrabas que sabías cómo funcionaba.

En la amplia sala donde otras personas habrían expuesto pósteres u obras de arte, Naruse había colgado una profusión de relojes de pared. Todos marcaban horas distintas.

—En este país hacemos muchas cosas por el simple placer de hacerlas. La gracia de los viejos relojes japoneses era que dejaban de marcar la hora, no que la mantenían. ¿Quién necesitaba relojes? La mayoría de la gente era campesina, y el sol era su reloj.

Naruse trabajó en una fábrica justo después de terminar la escuela, y allí aprendió a soldar soportes metálicos. Inventó una máquina de compostaje.

—¿Es como un reloj? —pregunté, pensando en los minutos y las horas, desmenuzando, triturando.

—El mecanismo no es tan diferente —respondió Naruse, con expresión seria—. Pero la fábrica era nefasta. El trabajo era muy aburrido. Yo quería hacer cajas de música y juguetes, y no me lo permitían. Pero entonces entré por casualidad en una tienda de chatarra y encontré esto…

Naruse cruzó la habitación y cogió un pesado radiorreloj Seiko de la década de 1960 de un estante bajo. Era achatado y de color dorado, y descansaba su peso sobre unas cortas patas de aguja.

Se lo quité de las manos y le miré a la cara.

—¡Mis abuelos tenían uno como este! —exclamé—. *¡Natsukashii!*

Recordé el reloj que lo vigilaba todo en la penumbra de la sala de la televisión; las cortinas y la alfombra que olían a los cigarrillos que fumaba mi abuela. Los juegos a los que allí jugábamos, y la cesta de plástico para la colada con mis juguetes dentro y las viejas barajas de cartas incompletas.

—*Natsukashii*[103] —repitió Naruse, riendo—, te lleva de vuelta al pasado. Pues entonces me llevé el reloj a casa y lo desmonté, lo reconstruí y lo volví a desmontar. Sentí un subidón, igual que cuando era un niño y hacía lo mismo. Mi padre se puso furioso, porque después de que desmontara su reloj, nunca volvió a funcionar. Pero… sentí que encontrar este viejo reloj era una señal, un mensaje de los antiguos artesanos que me decía: «Crea». Así que dejé la fábrica y creé mi propia empresa. Aposté por los relojes.

—¿Aprendió de los libros antiguos?

—No. Fui autodidacta, aprendí por mi cuenta. Me parecía increíble que nadie hubiera fabricado un solo *wadokei*

desde 1872. Es un error. Fabricar relojes a la manera japonesa antigua es una vuelta a la identidad; una vuelta a lo que somos. Cuando se copia a otro, aunque la calidad sea buena, no existe sentimiento creativo. Los relojes me mostraron lo original que es Japón. Piensa en la comida. Compara la comida japonesa con otro tipo de platos internacionales. La comida japonesa es muy compleja. Es colorida, es lúdica. ¡Vosotros los blancos solo coméis hamburguesas!

—Eso no es totalmente cierto.

—Bien. Patatas… —dijo Naruse alegremente pero muy serio—, Coca-Cola . . .

—*Quizás* el pollo lo cocináis mejor que nosotros los occidentales.

—El pollo de Nagoya es el mejor, ¿verdad?

—Delicioso.

—Tenemos una larga historia en la preparación del pollo. Realmente somos los mejores en eso.

—Pollo y relojes.

Naruse me condujo al piso de arriba, a las salas donde monta sus relojes y pule sus piezas con precisión, como un joyero. El taller era de un blanco luminoso, y un péndulo y engranajes y ruedas de escape[104] se esparcían por su mesa de trabajo como pequeñas galaxias de plata.

Le hablé a Naruse del museo de relojes de Tokio, de la viuda que cuidaba las piezas de relojería que le dejó su marido, aunque no las entendiese.

—Es un lugar extraño. El tiempo se ha detenido para los relojes, pero no para ella.

—Nunca he estado allí —dijo Naruse—. Pero los relojes te enseñarán cómo debes vivir. Un reloj es algo más que una máquina.

Marzo de 2011

Durante unas horas después del terremoto, Tokio fue un carnaval.

Los pájaros, que habían estado callados en los parques, comenzaron a cantar de nuevo. Los caballos encerrados en los establos de Meiji se calmaron. Los árboles, que habían estado agitándose de un lado a otro como si estuviesen siendo torturados por los fuertes vientos, descansaron sobre sus raíces. La tierra se había agitado, había vagado como una sábana al viento, y por fin se había quedado quieta.

En Omotesandō, la gente dejó de gritar y salió a trompicones de las tiendas y se detuvo en la acera; encendía cigarrillos; se reía. Era un viernes y pensamos que el fin de semana se había adelantado. Los trenes se habían detenido. Una hora más tarde, las multitudes comenzaron a ir de noreste a suroeste, caminando con sus caros zapatos italianos y sus mejores trajes, desde los distritos comerciales del centro de Tokio hacia las ciudades satélite donde vivían.

Nadie en la capital sabía nada de las vastas olas que se iban a desatar sobre Sendái treinta minutos más tarde. Nuestros teléfonos móviles no funcionaban. Durante horas, no supimos lo que había pasado en el norte.

Esa noche vi la transmisión de imágenes en diferido de Kesennuma, una pequeña ciudad cerca del epicentro del terremoto. Se iluminó en la oscuridad, y el océano Pacífico reflejaba el brillante fuego. No podía entender lo que estaba viendo. Pensé que eran imágenes de otro país, de un lugar muy lejano.

Antes del mediodía del sábado, los estantes de la panadería estaban casi vacíos. En la tienda de comestibles, los fideos instantáneos y las linternas estaban desapareciendo. La BBC informó de que la central de Fukushima tenía problemas para estabilizar sus reactores nucleares.

El reactor número uno de Fukushima explotó a las 3:36 de esa tarde.

Me dormí y soñé que una fina burbuja florecía al norte de Tokio: radiante, invisible.

El domingo, una amiga me llamó.

—Hemos sacado billetes. No hemos conseguido nada ni para hoy ni para mañana…

Llamé a otra amiga.

—¿Qué estás haciendo? —le pregunté, antes de que me saludara.

—Yo ya estoy en Osaka —respondió, y colgué.

El domingo fue un día de rumores y correos electrónicos apocalípticos: no se pueden alquilar coches ni reservar taxis; los franceses han ordenado a sus ciudadanos que salgan del país y han dicho que tapen las ventanas con cinta adhesiva y no beban agua; la carretera del aeropuerto está dañada; los trenes no funcionan; hay largas colas para comprar gasolina; no hay comida.

El lunes, a las 11:15 horas, el reactor número tres de Fukushima explotó. El martes, la BBC anunció que las piscinas de almacenamiento de combustible podrían estar en llamas.

Compré un billete de ida para Hong Kong.

Quería ver a Daibo antes de volar. Lo había llamado el sábado para saber si su familia en Iwate estaba bien, pero quería asegurarme. La luz era escasa y lechosa, y me lamí la arenilla de los dientes. Me pregunté de dónde había venido el viento.

El café de Daibo estaba vacío, excepto por un hombre que no conocía, un investigador del sueño llamado Sasegawa. Al igual que Daibo, su familia procedía de un lugar que el tsunami había destrozado.

Sasegawa estaba a punto de encender un cigarro Cohiba cuando entré, pero lo dejó y me hizo un gesto con la cabeza. Me quedé mirándolo con incredulidad. No tenía sentido preocuparse ahora por el humo que podrían inhalar los fumadores pasivos con todo lo que estaba pasando.

Sasegawa y Daibo hablaban, pero yo no oía nada. En lugar de ello, me quedé mirando los objetos: la pequeña campana de hierro de Iwate, la maltrecha tostadora de mano que usaba Daibo, una camelia en un jarrón. Me pregunté si volvería a verlos alguna vez.

—Los holandeses, los alemanes y los franceses han dicho que su gente debe evacuar —dije.

Daibo y Sasegawa me miraron, con el rostro desencajado por la sorpresa.

—La embajada británica solo dice: «Tengan cuidado».

Quería decirle a Daibo que al día siguiente salía para Hong Kong, pero ¿cómo contárselo? ¿Con qué palabras? Así que no dije nada.

Sabía que Daibo no saldría de Tokio pasara lo que pasara. Habría sido más fácil mover uno de los árboles arraigados en Aoyama dōri, allí abajo.

Pagué mi café, hice una reverencia y bajé lentamente las estrechas escaleras. Y luego eché a correr.

上
野

«Ueno»

«Sudhana dijo: "¿Dónde ha ido a parar ese magnífico espectáculo?".
Maitreya respondió: "Al lugar de donde vino"».

Sutra de la guirnalda de flores[105]

Ueno.
El último sogún

Una vitrina, en una habitación casi vacía.
En su interior había un traje de color morado que había sido confeccionado en París, por orden de Napoleón III, como regalo para el último sogún Tokugawa, Yoshinobu, en 1867. La rica seda violeta tenía bordado, en brillantes hilos carmesí, el escudo de tres hojas de pawlonia de la familia sogunal de los Tokugawa. Los puños, el cuello y el dobladillo estaban adornados con ribetes dorados.

A falta de un conocimiento real de Japón, cerrado a los europeos desde mediados del siglo XVII, el modisto real había inventado un lugar imaginario de *luxe, calme et volupté*.[106] El regalo de Napoleón fue para el gobernante de aquel país soñado.

En la década de 1860, Inglaterra y Francia protagonizaron una versión del Gran Juego en Asia Oriental,[107] en la que Francia apoyaba a los tradicionalistas Tokugawa (que luchaban por perpetuar el sogunato) e Inglaterra a los feudos rebeldes del suroeste y a sus aspirantes a modernizadores (que luchaban por el emperador). Aunque franceses e ingleses fueron aliados contra Rusia en Crimea, fueron rivales en Japón durante la breve guerra civil del país.

—*Jimbaoi*… —dijo el monje que estaba detrás de mí, señalando la vitrina de cristal—. ¡Trajes de guerra!

El traje, sin ningún cuerpo o maniquí que lo sostuviera, flotaba entre las paredes de cristal como la túnica de un arzobispo. No era nada que se pudiera llevar en un campo de batalla, a menos que alguien lo quisiera para convertirse en diana de prácticas de tiro.

—No es muy japonés —admitió el monje riendo.

Se llamaba Kobayashi y era el encargado de responder a todas las consultas sobre Kanei-ji, el templo que los Tokugawa construyeron para equipararlo con los grandes templos de la «puerta del demonio», en los barrios del noreste de Kioto y Nara. Cuando los antiguos chinos planificaban sus ciudades, se creía que el noreste era la región de mayor peligro; la zona de la mala suerte. Para protegerse, construyeron templos en esa dirección para que hicieran de cortafuegos espirituales. Los japoneses tomaron prestada esta fórmula para sus propias ciudades; pero en el caso de Edo, el noreste era realmente una región envenenada, porque allí se encontraban Kozukappara y sus campos de ejecución; los distritos de los marginados y las inundaciones. Kanei-ji se construyó para proteger a Edo de las maldiciones y de los demonios.

La túnica negra casi translúcida que vestía Kobayashi era demasiado grande para su delgado cuerpo. Como consecuencia de la rigidez de la tela, parecía que esta flotara alrededor de sus brazos y de sus hombros en lugar de colgar de ellos. Estábamos en los apartamentos reconstruidos de Yoshinobu. A excepción de los trajes franceses, las habitaciones estaban vacías, incluso para los estándares japoneses más austeros. Había un quemador de incienso y una mesa lacada con el escudo de Tokugawa pintado en oro. Nada más.

—Nadie puede tomar así por las buenas el control de un Gobierno. Cuando renunció como sogún ante el emperador, Yoshinobu se comprometió a colaborar en el traspaso de poderes. Si se hubiera resistido a hacerlo, habría ocasionado un caos.

—Yoshinobu renunció a ser sogún, y luego dejó el castillo de Edo y se mudó al templo de Kanei-ji. Permaneció en él durante sesenta días. Se recluyó en solo tres habitaciones para mostrar su completa sumisión al trono imperial. Alrededor de dos mil samuráis Tokugawa se reunieron en Ueno cuando Yoshinobu residía aquí. Querían protegerlo. Y luego, al dejar Edo para el exilio, les dijo: «Dispersaos. Id a vuestras casas». Pero unos mil no quisieron irse y abandonarle.

Cuando el sogunato se desmoronó, los samuráis se reunieron primero en Asakusa[108] y luego cerca del templo de la familia Tokugawa en Ueno para desafiar a los soldados del emperador Meiji. Se llamaron a sí mismos *Shōgitai*[109] (Liga para Demostrar la Rectitud). La mayoría eran jóvenes y respondían a la anomia, a la falta de ley de su tiempo. Muchos procedían de dominios que las fuerzas imperiales ya habían reconquistado. Casi todos eran sirvientes de bajo rango, procedentes de los márgenes y de las periferias de la sociedad Tokugawa. Firmaron con su propia sangre los juramentos que prometían proteger al sogún. El juramento comenzaba así: «Durante los últimos trescientos años, el espíritu de lucha ha decaído hasta que la lealtad y el patriotismo han acabado siendo meras palabras […]».

Ueno tenía siete puertas. El 15 de mayo de 1868, los *shōgitai* se concentraron en las cercanías de la principal, conocida como la Puerta Negra,[110] donde se enfrentaron a las fuerzas de Saigō Takamori,[111] el general más hábil de la época, y, lo que aún era más inquietante para los *shōgitai*, a sus cinco cañones Armstrong de fabricación británica. Los *shōgitai* respondieron a la fusilería de Saigō con flechas incendiarias que no dieron en el blanco, pasando por encima de las tropas imperiales para acabar cayendo en las casas de madera situadas más allá. A pesar de la intensa lluvia, las casas fueron incendiándose una a una. El aire se volvió blanco por el humo de las armas y los edificios en llamas, y los soldados no podían ver casi nada. Las xilografías de la época muestran las densas nubes de los proyectiles que estallan; los muros de fuego.

Los monjes de Kanei-ji, siempre leales al sogunato y a su pasado, habían apoyado a los *shōgitai*. La mañana en que las tropas imperiales atacaron, el joven abad del templo —el *rinnoji*— estaba rezando sus oraciones, como si no hubiera gritos y chillidos más allá de la sala principal, ni disparos o descargas de los cañones Armstrong, cuyos ecos resonaban por doquier.

Cuando el *rinnoji* terminó su plegaria, fue a tomar su colación de la mañana. Bebió una taza de té y luego cogió sus palillos. Los monjes de su congregación, los que aún no habían huido, se quedaron mirándole. Cuando terminó de comer, el *rinnoji* llamó a un consejero y le dijo que le agradecería que le contara lo que estaba sucediendo a las puertas del templo.

El consejero bajó la mirada y no dijo nada. Los monjes rogaron al abad que abandonara Kanei-ji, y finalmente este accedió. Se vistió de paisano y se dirigió al norte con sus guardaespaldas, que querían que estuviese lo más lejos posible de la Puerta Negra. Había llovido durante días y los caminos estaban encharcados, formando arroyos de barro rojo. Los hombres no hacían más que resbalar y el lodo empapaba los *tabi* blancos del abad.[112] Sin embargo, todos los grabados en madera de la batalla de Ueno muestran sus calcetines todavía blancos, inmaculados, mientras el abad abandona su templo de forma definitiva.

Mientras el abad y su séquito huían, una descarga de artillería alcanzó la sala principal. Uno de los acompañantes del *rinnoji* escribió más tarde sobre «el indescriptible rugido», cuando todo el interior se incendió y la vieja madera comenzó a partirse y agrietarse.

A la una de la tarde, las fuerzas de Saigō atravesaron la Puerta Negra, y para cuando el *rinnoji* llegó a los límites de Ueno, los *shōgitai* se habían dispersado derrotados. Los rostros de los monjes, escribió un observador, se pusieron «azules de espanto» ante la noticia. Nadie había previsto que los *shōgitai* perderían tan rápidamente. No había planes de contingencia, ni siquiera para huir.

Es difícil entender por qué los monjes eran tan autocomplacientes. Los *shōgitai* no solo no tenían armas modernas, sino que carecían de estrategias y de cualquier visión más allá de «morir por su señor». En ese sentido, lograron su objetivo. En cambio, las tropas imperiales contaban con excelentes generales y estadistas que sabían que el control de Edo significaba el control de toda la nación. Una victoria en Ueno significaría que la restauración Meiji se convertiría en algo más que un simple golpe palaciego.

Un periódico inglés[113] informó de que, tras la batalla, los ejércitos del emperador eran «tan dueños de la situación que los hombres temían incluso enterrar a los muertos de los enemigos Tokugawa, cuyos cuerpos dejaron a la intemperie, presa de los perros salvajes y de las aves carroñeras, en el recinto sagrado de uno de los lugares más sagrados del clan derrotado. Los hombres Tokugawa fueron barridos de Edo, y nadie se atrevía a albergar a uno de ellos bajo pena de muerte».

En Kanei-ji se conserva hoy una carta del abad. Está dirigida a unos amigos de la ciudad norteña de Sendái. Han transcurrido algunos meses desde la batalla. «Voy a ir, pero no hagáis ningún plan grandioso para mí. Ya no soy el abad».

La carta contiene una de las primeras menciones del nuevo nombre de la ciudad.

Edo ya era Tokio.[114]

Kobayashi abrió una puerta de madera con la representación de un bebé ataviado con túnicas de colores que se acercaba a un sabio y entramos en una de las salas interiores del templo. El aire olía a estera de tatami húmeda; la humedad era lo

único que quedaba de un tifón que había pasado por Tokio la semana anterior, pero que no había afectado a la ciudad.

El panel interior de la puerta estaba pintado con garzas de pie en un estanque de lotos.

—Provienen de otro templo —comentó Kobayashi.

Cruzamos la sala y Kobayashi deslizó otra puerta corredera, pintada con peonías, olas, rocas y un dragón verde cuyo cuerpo fluía y giraba como una cascada.

—Estas puertas tampoco son del Kanei-ji original —comentó Kobayashi—, no sé de dónde proceden.

Cada año, el 15 de mayo, diecinueve de los monjes más ancianos de Kanei-ji celebran un servicio de réquiem por los espíritus de los *shōgitai*. Se leen en voz alta pasajes del *Sutra del loto*. La ceremonia dura aproximadamente media hora. Ninguna persona ajena puede presenciarla.

En una antecámara, el monje anciano estaba esperando. Llevaba una túnica azul oscuro y un sobretodo bordado con crisantemos dorados. A diferencia de Kobayashi, que parecía frágil como una efímera, Takahashi tenía la constitución de un campeón de kendo: hombros y brazos fuertes. Un monje guerrero.

Kobayashi saludó y nos dejó solos.

Takahashi extendió un mapa de Ueno sobre la mesa y trazó con un bolígrafo rojo todos los antiguos recintos de Kanei-ji. Al oeste, más allá del estanque Shinobazu; alrededor de la estatua del general cuyas fuerzas aplastaron a los *shōgitai*. Al este, mucho más allá de la enorme estación de tren. Al norte, más allá de lo que se ha convertido en el próspero distrito de hoteles del amor de Uguisudani.

Aparté la mirada del mapa y la dirigí a un grabado en madera que Takahashi había sacado. Era Kanei-ji a vista de pájaro antes de 1868: su famoso puente de luna arqueado entre dos templos. La campana del tiempo. El Gran Buda y un grupo de pagodas. Antiguos pinos y cerezos silvestres. Sauces. Arboledas y jardines y nieblas doradas.

—¿Dónde estaba la sala principal?

Takahashi señaló el Museo Nacional de Arte en el mapa moderno:

—Estaba aquí. El abad solía ser siempre el hijo de un emperador. Así que ningún artista podía mostrar la sala principal. Habría sido una falta de respeto.

—¿Sigue siendo importante la batalla de Ueno? ¿Tiene algún significado real para los japoneses de hoy en día?

Takahashi se encogió de hombros.

—Si alguien piensa en la batalla de Ueno, la ve como un programa de televisión de Año Nuevo. Nadie recuerda realmente lo que fue ni su trascendencia.[115]

—Ni siquiera los bisnietos de aquellos combatientes estarían vivos hoy. ¿Dejarán de celebrar la ceremonia conmemorativa?'

—No.

—¿Por…? —Pensé en el concepto del que Daibo siempre hablaba y que era necesario para ser plenamente humano —… *¿Gimu?*[116] ¿Deber, obligación?

—Esa palabra se aproxima a la realidad, pero no es del todo correcta —repuso Takahashi—. Recitamos las oraciones porque es nuestro *oficio*. Y porque la conexión entre Kanei-ji y los *shōgitai*, y Kanei-ji y los sogunes enterrados aquí, es muy clara. Aunque no haya descendientes de los *shōgitai*, seguiremos pronunciando estas oraciones. Mientras exista Kanei-ji.

Detrás de la cabeza de Takahashi, en grandes caracteres, un rollo rezaba: «微塵».

Le pregunté a Takahashi qué significaban aquellos caracteres. Yo solo entendía el primero: «uno».

—*Ichimijin* —dijo—. Un solo átomo.[117]

La frase proviene del *Sutra de la guirnalda de flores*:[118] «En un solo átomo puede haber incontables mundos». El sutra describe el cosmos entero y sus muchos miles de millones de universos a través de los ojos de Buda después de que este hubiera alcanzado la iluminación. Es un universo ideal, perfecto.

«Un solo átomo» era un epígrafe apropiado para Kanei-ji, que ahora es solo un fragmento de lo que había sido, de lo que fue. Pero para los autores de ese sutra, en esencia, nada había cambiado.

> Reduciendo una tierra a átomos,
> estos átomos no se pueden medir, no se pueden describir.
> Tierras sin límites, tantas como estos átomos
> se reúnen en un solo cabello.

—Para los budistas, el pasado, el futuro y el momento presente fluyen al mismo ritmo —explicó Takahashi—. Cada segundo es igual a otro. El pasado, el futuro y lo que está ocurriendo ahora no están separados.

»Se pueden decir muchas cosas sobre el tiempo: pero el tiempo también son cosas que *no ocurren*. Crecí en Hokkaido. En mi camino a la escuela había un cruce y en el cruce había un semáforo. Era un lugar muy tranquilo, por el que mi hermano pequeño y yo solíamos pasar en bicicleta sin detenernos. Pero un día, por alguna razón, me paré. Y un coche giró en la curva y pasó a toda velocidad por el cruce. Si no hubiera frenado unos instantes antes, habría muerto. Ante los ojos de mi hermano pequeño.

»Después pensé que todo había sucedido a cámara lenta. Para mi hermano, el momento pasó como un *flash*. Pero el tiempo tiene el mismo flujo: en todas partes y siempre. La forma en que lo consideramos depende de nuestro cerebro. Esa sensación es solo la forma en que procesamos nuestro miedo a la muerte.

»Como nadie vuelve para decirnos lo que pasa cuando dejamos de respirar, tenemos miedo a la muerte. El tiempo es el marco, el andamiaje de nuestra forma de experimentar ese terror. El tiempo nos permite apartar la mirada del miedo. Se puede pensar que el tiempo es la vida que nos queda.

—¿Y los muertos? —pregunté—. ¿Qué pasa con los muertos?

Takahashi se encogió de hombros.

—Los muertos se han salido del encuadre.

Kobayashi regresó y me condujo a la entrada principal del templo. Entonces, junto a una pequeña lápida votiva, me detuve tan bruscamente que él tropezó conmigo.

—¿Qué es *esto*?

Pintado en la madera había la imagen de un monstruo: con las piernas y los brazos de un anfibio y los cuernos de un ciervo, y las costillas marcadas como las de un esqueleto; sus ojos eran espirales de molinete.

Kobayashi sonrió.

—Tsuno Daishi.[119] Ahuyenta la mala suerte.

—¿La *ahuyenta*? —pregunté. La figura parecía un demonio.

—Era un monje llamado Ryōgen, pero durante su formación tomó la apariencia del Mal, la mejor forma de combatirlo.[120]

Salimos al patio. Incluso a la luz del sol seguía viendo a Tsuno Daishi: aquellas costillas, la cornamenta, los brazos como aletas.

—Kobayashi san, ¿qué te hace pensar en el tiempo? —pregunté bruscamente.

Sonrió reposadamente. La imagen no le afectaba: la veía todos los días.

—Despierto y duermo. Cuando cierro los ojos, todo se detiene. Cuando los abro, todo renace.

Caminamos en silencio hasta los restos del cementerio sogunal. Cuando alguien de la familia Tokugawa moría, tres campanas sonaban desde Ueno: no solo la Campana del Tiempo, también otras dos. Una tocaba una nota de paz;[121] la segunda, de tristeza; y la propia Campana del Tiempo, una nota de trascendencia.

Pasó un tren; las vías de la línea Yamanote corrían por debajo del acantilado donde nos encontrábamos. Kobayashi señaló los toscos muros de piedra *ishigaki*.[122]

—¿Ves lo irregulares que son? No poseen en absoluto la regularidad que cabría esperar. No son como los que rodean el castillo de Edo. Katsu Kaishū ordenó que se levantaran muy deprisa, porque le preocupaba que los ladrones saquearan las tumbas de los sogunes.

Fue Katsu Kaishū quien negoció la rendición de Edo ante las tropas del emperador cuando el sogún abandonó el poder; y también el que persuadió a los generales del emperador para que dejaran vivir al sogún, en lugar de que le obligaran a cometer el suicidio ritual. Fue gracias a Katsu que solo ardió Ueno, y no toda la ciudad. Si los *shōgitai* hubieran hecho caso a Katsu, probablemente el propio Kanei-ji se habría salvado. «Un robusto pilar no puede sostener una casa en decadencia —escribió Katsu en sus diarios, amargado pero resignado—. Los malvados monjes se negaron a negociar con mi emisario. Todos mis esfuerzos fueron en vano».

El perímetro del cementerio estaba ahora abarrotado por otras tumbas, como un cementerio cualquiera de la ciudad. Pasamos por delante de nuevos indicadores de granito y de mármol con *sotobas*, las largas y delgadas tablas de madera con frases protectoras escritas en sánscrito que se colocan en las tumbas.[123] Si se olvidan estos monumentos, los muertos pueden convertirse en *yūrei*,[124] fantasmas ávidos: errantes, sin sosiego.

—La familia Tokugawa mantuvo este templo hasta 1946 —dijo Kobayashi—, cuando la nobleza fue abolida. Entonces la familia vendió parcelas para ayudar a pagar el mantenimiento del templo.

Kobayashi comenzó a indicar los edificios que habían desaparecido. Hizo un ademán en el aire señalando a su alrededor y dijo:

—Esto era el Daiji-in. Los señores feudales que venían aquí a presentar sus respetos a la tumba de Tsunayoshi, el

quinto sogún, se cambiaban de ropa en ese lugar.

Seguí la mirada de Kobayashi y miré hacia un maltrecho puente rojo bajo un desgastado techo de bronce: no había nada más. Kobayashi miraba tranquilamente hacia delante, como si entre nosotros y el puente hubiera una lujosa procesión de nobles. Siguió caminando a través de las enormes puertas de bronce y sonrió a un jardinero, que hizo una reverencia ante él. Pasamos ante un *chōzubashi* de color bermellón, y por la pila de piedra donde los fieles, antes de entrar en un espacio sagrado, se purifican la boca y la mano derecha. Luego pasamos por una puerta situada entre los altos muros de piedra.

Kobayashi volvió a extender la palma de la mano en el aire frente a nosotros —señalar, por supuesto, traería mala suerte y sería de mala educación—, hacia unos enormes faroles de piedra cubiertos de musgo que se habían tornado de un verde casi fluorescente debido a las lluvias.

—Y aquí está el pabellón donde los Tokugawa celebraban fiestas para ver la luna. La tumba del sogún originalmente estaba encerrada en un edificio de madera.

Miré, pero no pude ver lo que Kobayashi veía.

Kobayashi se dirigió a la tumba del siglo XVIII de Tsunayoshi, el «sogún de los perros». Tsunayoshi se hizo tristemente célebre por sus edictos, que penalizaban a todo aquel que maltratara a los animales, especialmente a los perros. «Por el bien de un solo pájaro o bestia, se infligía la pena de muerte al causante del maltrato. Incluso los familiares recibían la pena capital o eran deportados y exiliados […]», se quejaba un relato contemporáneo; tras la muerte de Tsunayoshi, sus llamadas «Leyes de la Compasión» fueron abolidas.[125]

El bronce erosionado de la tumba de Tsunayoshi es el mejor conservado de las seis tumbas sogunales de Ueno, aunque también está algo maltrecho. Decorada con aves fénix, con caballos dragón y nubes, la tumba estupa se elevaba sobre las piedras del río que había en su base, y sobre Kobayashi y sobre mí.

—El sogunato era rico cuando se construyó esto —explicó Kobayashi, señalando los detalles—. Esta tumba debió de costar mucho dinero. En el otro lado, en un lugar al que solo se le permite acceder al abad, hay un retablo del Paraíso Occidental. No se puede ver, pero está ahí.

El escritor Paul Waley se quejó una vez de que aunque Ueno debió de ser uno de los lugares más atractivos de la ciudad, [126] ya no lo era. «Se configura como un amasijo de edificios variados, […] todos intercalados con paseos y sucios macizos de vegetación tras los que uno puede sospechar que hay algún tipo de presencia al acecho».

Hay un campo de béisbol entre los museos de arte de Ueno, y el distrito está rodeado de salones de *pachinko* y hoteles del amor. El zoo, la sala de conciertos y los restaurantes sin brillo no se cohesionan; son fragmentos que nunca componen un todo.

Por muy radiantes que sean sus grandes paseos con sus cerezos, por muy sublimes que sean las luces y las sombras de la Galería del Tesoro de Hōryū-ji, Ueno se percibe desarticulada, como un hueso desencajado de su articulación. Durante la batalla de Ueno, el vasto complejo de templos de Kanei-ji ardió casi por completo. Las fotografías tomadas unas semanas después de la catástrofe registran una llanura calcinada, sin árboles y casi sin vegetación; un lugar arrasado hasta los cimientos, hasta las piedras, hasta la tierra desnuda.

Con la derrota tan absoluta del antiguo régimen, las autoridades Meiji fueron libres de reinventar el distrito de templos de los sogunes como quisieron. Lo convirtieron en un escaparate de todo lo nuevo: luces eléctricas, una línea de tranvías, el primer zoológico de Japón, e incluso un hipódromo, cuya pista rodeaba el estanque Shinobazu. Era todo lo contrario a lo que había existido antes.

Y siempre se tenía la sensación de que se trataba de algo perdido. Ishikawa Jun captó esa atmósfera, que alcanzó su máxima intensidad en los años inmediatamente posteriores a la Segunda Guerra Mundial, en su relato corto «El Jesús de las ruinas». En él, Ishikawa describe cómo el Nuevo Japón destroza al Viejo Japón y sale vencedor.

El relato comienza con un brutal esbozo del mercado negro de Ameyoko, que floreció junto a la estación de tren de Ueno, hasta el 31 de julio de 1946, en que las autoridades estadounidenses de ocupación lo clausuraron.

> Este es el Ueno de Tokio, la parte más conflictiva de la ciudad, donde los ánimos y las narices se inflaman, y cada centímetro de territorio —incluso el espacio bajo un puente de ferrocarril de caballete— se guarda celosamente: una ciudad en ruinas, la carcasa quemada de una metrópolis. Sus criaturas han salido de los escombros, y ahora sobreviven por la pura tenacidad con la que vinieron al mundo y por la que se aferran a la vida.

Todo es contrabando y nada es legítimo; el dinero también está devaluado. Ishikawa registra la fealdad de este mundo; de los vendedores ambulantes del mercado y de la comida en mal estado que venden.

En el paisaje posapocalíptico llega un golfillo, un chaval que encarna el nuevo orden. Era «negro como el lodo de una

zanja, y era imposible distinguir a simple vista dónde terminaban los harapos de su ropa y dónde empezaba la piel que tenía debajo. Estaba tan impregnado de suciedad y mugre que parecía estar cubierto de escamas». Incluso los vendedores ambulantes («y seguro que nunca se habían estremecido ante la idea de manipular algo sucio o podrido») rehúyen al chico, que está cubierto de abscesos encostrados. Trae recuerdos desagradables que la ciudad quiere olvidar.

> Ahora que los habitantes de Tokio habían perdido el rumbo en una tierra devastada por la guerra y el fuego, y vagaban por el laberinto del mercado que surgía de las ruinas, ¿qué necesidad tenían de pensar en el pasado? Era como si no hubiera sobrevivido nadie del siglo anterior y, no, nunca hubiera habido una época en la historia del Japón moderno en la que la gente se paseara engreída con el aspecto de los leales súbditos de Su Majestad. No, no parecía haber ni un alma viva que perteneciese a aquella época. Todos habían desaparecido, hasta el último hombre, mujer y niño.

Lo que queda —escribió Ishikawa— son semillas errantes. «Habían brotado de la tierra, y con la fuerza de una hierba que alcanza la madurez de la noche a la mañana». El propio chico es «el Jesús de la cáscara quemada de Japón», ya que «va a ser el líder de una nueva raza humana que habita en el lugar de la ruina y enraíza sus zarcillos en la tierra».

El muchacho sigue a un hombre cuando sale del mercado y lo ataca cerca del santuario del primer sogún Tokugawa. Ya no es el progenitor de una nueva raza, sino que se convierte en «el único superviviente de una generación de cerdos que, poseídos por el diablo, se arrojaron por un precipicio y perecieron en las aguas».

El chico roba las raciones de comida del hombre y su cartera, y luego desaparece.

Cuando Tokio sueña, Ueno nunca aparece con una única cara.

Dentro de la estación de Ueno, un anciano permanecía en cuclillas frente a una panadería danesa cantando, en un inglés muy enérgico: «*Monday, Tuesday, Thursday, Friday!* […] *Monday, Tuesday, Thursday*».

Llevaba un rectángulo de algodón grueso pegado a la mandíbula.

A través de los grandes pilares que sostienen las vías del Japan Rail, emergió de las cavidades que hay bajo ellos, con su ropa hecha en China y su pescado seco. Subió las escaleras que conducen al propio parque. Una motosierra rugía en algún lugar entre los árboles. La ladera estaba abarrotada de domingueros; había mimos que llevaban paraguas de encaje, acróbatas que colgaban de aros de acero y magos que hacían trucos de naipes. Una tropa de músicos andinos tocaba flautas de pan de distintos tamaños. El viento agitaba los cerezos hasta que sus hojas sonaban como el agua que fluye sobre las piedras. Y detrás de todos aquellos ruidos, estaba el silencio.

Quedan algunas reliquias de Edo.

Una vez vi a músicos zen —*komusō*, «monjes de la nada»— tocando sus flautas de bambú *shakuhachi* cerca del estanque Shinobazu. Los monjes llevaban sobre sus cabezas enormes cestas de mimbre muy tupido, que simbolizan la eliminación del ego. Cuando cayeron los Tokugawa, el nuevo Gobierno del emperador ilegalizó a los *komusō*, porque se creía que a menudo habían actuado como espías de los Tokugawa.[127] Después de 1868, los templos *komusō* fueron quemados, y se perdió gran parte del patrimonio musical de la secta: notas que imitaban el llanto de las grullas o el batir de sus alas; el viento; la caída de pétalos; una campana. Las autoridades Meiji se apropiaron del cesto en forma de colmena para llevar a los convictos a los tribunales. Lo que había simbolizado la ascensión del asceta hacia lo sublime se convirtió en un estigma, un objeto de vergüenza.

En otra visita conocí a un hombre que recitaba sermones budistas medievales[128] a cambio de una compensación. Uno de ellos comienza así: «Hay un sauce verde en este mundo, y bajo él un guardián que te hace señas para que vayas en una dirección o en otra». Y: «El viento del cielo viene del oeste. Puedes atrapar el viento en tus propias mangas, aunque sea frío».

Pero hay algo artificial, algo falso, en estas actuaciones. Carecen de una conexión con el presente, con la ciudad del siglo XXI. El vínculo entre la tradición y la memoria se ha roto, y no puede volver a unirse.

Una barrera de maleza ocultaba la casa del tañedor de la calle; el edificio estaba adosado a la torre de piedra de la Campana del Tiempo. Yamamoto Makoto me esperaba frente a su puerta, fumando. Llevaba una sudadera Calvin Klein y unos vaqueros de color claro. Nos saludamos. Me dio su tarjeta de visita. Yo le di la mía. Me abrió la puerta de su casa, situada en la base del campanario.

En el interior, un cenador: paneles pintados con uvas y bayas. Rosas y hortensias de seda, y cuencos llenos de frutas de plástico. Una parra con hojas de seda verde y racimos de uvas de plástico que se enredaban alrededor de la lámpara del techo y del cable eléctrico. Entre todas las sedas y los cachivaches de cerámica había maquetas de aviones: un Flying Fortress y una maqueta más pequeña y delicada que podría haber sido un Mitsubishi Ki-67.[129], [130] En el altar de la familia había una fotografía en blanco y negro de la madre de Yamamoto, que había tocado la campana del tiempo de

Ueno durante casi cuarenta años.[131]

Me indicó que me sentara.

—¿Le gusta coleccionar maquetas de aviones?

—Lo que me gusta es construirlas.

—¿Cuánto tiempo lleva usted tocando la campana?

—Cincuenta años. La primera vez que la toqué fue cuando se celebraron los Juegos Olímpicos de Tokio. Mi abuelo la había hecho sonar desde 1947. —Yamamoto hizo una pausa—. La campana dejó de sonar durante la guerra. Entonces no había ninguna persona capacitada que pudiera tocarla.

—¿Pertenecía su familia a la clase sacerdotal? ¿Es por eso por lo que eligieron a su abuelo?

—No, en absoluto. La campana se utilizaba para marcar las horas, no para las ceremonias religiosas, así que cualquiera era apto para ser elegido como tañedor. Mi familia eran ciudadanos corrientes. Mi abuelo, que fue el primer tañedor de nuestra familia, era pintor de escenas de pájaros y de flores antes de la guerra.

Y su padre fabricaba los espesos polvos blancos *shironuri*,[132] que podían hacer que el rostro de una mujer brillara como la luna reflejada en el agua. Yamamoto esbozó una media sonrisa.

—No eran *sacerdotes*, no.

Le pregunté a Yamamoto si podía enseñarme uno de los dibujos de su abuelo.

Negó con la cabeza.

—No. Vendió todas las obras que hizo, y más tarde padeció una parálisis. Le temblaba tanto la mano que tuvo que dejar de pintar. Fue él quien me enseñó a tocar la campana. La hice sonar por primera vez a los diez años. Me decía: «Haz lo mismo que hago yo».

—¿Es posible que no se dé el número correcto de campanadas?

—Uno puede olvidar una campanada. Entonces te dices a ti mismo: «¡Ah, me faltaba una!». Pero nadie se queja nunca si te equivocas.

—¿Quería usted ser tañedor de campana en su juventud?

—En absoluto —respondió seguro y sombrío Yamamoto—. Quería lo que todo el mundo desea. Quería una vida como la de los demás. Cuando eres el campanero, nunca puedes irte de vacaciones. Nunca puedes tomarte un tiempo libre por enfermedad. Tienes que tocar una, dos, tres veces, todos los días. Esas restricciones dificultan formar una familia.

Me pregunté si sus hijos seguirían la tradición y tocarían la campana, pero su expresión parecía anticipar la respuesta y advertirme de que no hiciera la pregunta

—Y su esposa, ¿qué opina de la campana?

—Ella… —Dudó—. A ella no le gusta. Quiere que me retire. Pero no puedo.

—¿Por qué no?

—Renunciar sería un error. No lo haré mientras pueda seguir adelante. Seré el último de mi familia en tocar la campana.

Cuando faltaban cinco minutos para el mediodía, Yamamoto empezó a inquietarse. No dejaba de girar la cabeza para mirar un reloj colocado en la pared detrás de él. Era una pieza redonda y estaba enmarcada en madera de color claro, con la imagen blanca de un paisaje urbano nocturno pintada en la esfera; cerca de las once, una pequeña bruja volaba en su escoba a través de una nebulosa de estrellas.

—Todavía tenemos un poco de tiempo —dijo.

—¿Cómo sabe cuál es el momento exacto de tocar la campana?[133] —pregunté.

—El teléfono móvil me lo dice.

— ¿Y antes de que existieran los teléfonos móviles?

—La televisión.

—¿Y antes de la televisión?

—La radio.

Yamamoto se levantó y yo le seguí. Abrió una puerta estrecha y subimos un tramo de escaleras de madera hasta una puerta que daba al campanario. Sobre nosotros, la cúpula de bronce verde de la campana brillaba con la luz del reflejo del sol.

—Antes de la radio, ¿cómo sabía la gente que eran las seis de la mañana?

—*Sono goro de ii* —musitó Yamamoto, mientras subía y bordeaba la enorme campana.

Se situó junto a una viga octogonal de madera que antaño había sostenido el propio templo Kanei-ji, pero que ahora, en posición horizontal, se utilizaba para golpear la campana. Estaba suspendida de dos cadenas de metal. Yamamoto apoyó la palma de la mano en ella.

—En aquellos tiempos, no eran tan estrictos con los minutos y los segundos. Pero ahora vivimos en la era digital. Y todo es diferente.

Algunos japoneses nunca han perdonado a los extranjeros que abandonaron el país tras la explosión de los reactores de Fukushima. He oído hablar de una mujer que le dijo a su novio británico: «No me llames. Nunca. Y no quiero volver a verte». Él se había ido solo por unos días, pero bien podría no haber vuelto.

Cuando llamé a mi profesora de japonés para decirle que volvía —después de casi un mes de espera en Hong Kong para ver qué ocurriría—, le pregunté cómo estaba. No entendí su respuesta. Tuve que pedirle que me repitiera las palabras.

—Sin alterar —tradujo al inglés—. Estoy *inalterada*. La situación es *normal*.

Un instituto austríaco acababa de hacer pruebas de partículas radiactivas en el aire.[134] El yodo 131 suponía el 73 % de las cantidades liberadas en Chernóbil. El volumen de cesio 137, el 60 %. Los periódicos extranjeros estaban llenos de historias de horror:[135] arroz contaminado, té contaminado, agua contaminada. Brotes de soja, coles, brócoli. Algunas cosas, como el pescado, ya no se comían.

Después del terremoto, Japón se había desplazado cinco metros más cerca de América del Norte. El fondo marino de Sendái se había elevado hasta diez metros y se había desplazado cincuenta metros al sureste.

—Sin alterar. La situación es normal.

—… ¿Puedo llevarle algo? —pregunté, después de un silencio.

—No necesito nada —dijo ella, contenidamente formal, como nunca antes lo había sido—. Gracias por su amable atención.

Conocía a mi profesora desde hacía diez años. Si ella se sentía tan ofendida, me pregunté cómo se sentiría Daibo.

Entré en la cafetería y me senté en la barra. Daibo estaba bromeando con unos cuantos clientes. Se alejó de ellos para mirarme. No dijo nada, solo me miró. Deslicé un pequeño paquete —una barra de tinta china, envuelta en papel— por el mostrador. Era un *miyage*, un regalo del extranjero.

Daibo cogió el bloque, lo miró y me devolvió la mirada.

—¿Has huido?

—He huido.

Se rio. Luego me dio las gracias por la tinta. Esa fue la última vez que hablamos de mi huida. Si Daibo la recordaba, nunca lo mencionó.

鹿
鳴
館

«Rokumeikan»

«Los japoneses tienen la vista puesta en el futuro y se impacientan cuando se habla de su pasado. Los más cultos se avergüenzan de ello. Cuando le pregunté a un hombre sobre la historia de Japón, me contestó sin rodeos:
"No tenemos historia. Nuestra historia comienza hoy"».[136]

ERWIN BÄLZ,
médico personal del emperador Meiji

El Rokumeikan.
La restauración Meiji

Una casa de muñecas en una caja de cristal, con una pequeña placa que decía «ROKUMEIKAN». Un tejado con mansarda, una columnata blanca, balcones y un pórtico. Chimeneas y ventanas; todo perfecto, todo a escala. Una villa renacentista en el Pacífico.

El propio Rokumeikan se construyó en 1883, un pretencioso edificio financiado por el Gobierno japonés. Contaba con un gran comedor y una cocina internacional dirigida por un chef francés, así como dependencias de todo tipo: salas de estar, salas de juegos con mesas de billar, salones de baile y «un pasillo para pasear». En sus bares se vendían cócteles estadounidenses, cerveza alemana y cigarrillos ingleses. Los periódicos publicaban recomendaciones de protocolo sobre cuál era el comportamiento correcto para los que iban a asistir a eventos y funciones allí: «No haga usted nada que pueda hacer que los extranjeros se rían de nosotros».[137]

El Rokumeikan dio nombre a la «era de la ilustración» en Japón, y llegó a simbolizar la decadencia y la sumisión de este país oriental a Occidente. En 1890, el Ministerio de Asuntos Exteriores japonés vendió el edificio a inversores privados, que lo convirtieron en un club para la élite del país.

Rokumeikan significa «Pabellón del Bramido del Ciervo». El nombre fue tomado de una de las colecciones de poemas más antiguas de China, el *Libro de las odas*. Se trata de una oda a la bebida y al brindis con los invitados extranjeros:[138]

> You, You, bala el ciervo,
> pastando la artemisia de los campos.
> He aquí los admirables invitados;
> son tocados los laúdes y soplados los órganos;
> sopla el órgano hasta que se avivan sus lenguas.
> Ante ellos se presentan los canastos con ofrendas.
> Hay un hombre que me ama,
> y que me mostrará las vías de Zhou.[139]

El ministro de Asuntos Exteriores, Inoue Kaoru, esperaba que si Japón copiaba las formas de la cultura occidental —sus canapés y sus polcas, sus valses y sus juegos de cartas— las potencias imperialistas podrían revisar los odiados Tratados Desiguales impuestos al país por Occidente en la década de 1850, cuando Japón abrió por primera vez sus puertos a los barcos extranjeros. En este sentido, el Rokumeikan fue un fracaso. Los visitantes europeos se burlaron del diseño y de los asistentes a las fiestas y a los bailes de salón. El escritor francés Pierre Loti fue invitado a una de esas recepciones y calificó el ambiente de «poco elegante […], construido al estilo europeo, todo fresco, blanco y nuevo, parecía un casino de una de nuestras ciudades turísticas de segunda categoría».

La revisión final de los tratados no llegó hasta 1899, después de que los ejércitos japoneses hubieran derrotado a China y se hubiesen anexionado Corea, Taiwán y la península de Liaodong como botín de guerra. Lo que no se consiguió con el baile de los diplomáticos, lo consiguieron las armas pesadas. Berlín, Washington, París y Londres firmaron nuevos tratados con el Gobierno imperial de Tokio; esta vez, los acuerdos diplomáticos se establecieron entre iguales.

El poeta Arthur Waley tradujo parte de la oda del Rokumeikan de esta manera: «Aquí hay un hombre que me ama / y me enseñará las vías de Zhou».

Las «vías de Zhou» se referían a cómo se hacen las cosas en lugares extranjeros. El optimismo y la ingenuidad de la era Meiji están contenidos en esas dos líneas.

A partir de la década de 1930, el Rokumeikan fue deteriorándose poco a poco. En 1941, el Gobierno de la época de la guerra ordenó su demolición, avergonzado y resentido por el hecho de que la era Meiji hubiera adoptado todo lo que era extranjero. Y cuando el Rokumeikan desapareció, la nostalgia envolvió su memoria: el mármol y la magnificencia de Meiji, y el comienzo del efímero imperio japonés.

Mishima Yukio, escribiendo sobre el Rokumeikan con su habitual combinación de romanticismo nostálgico y de ira, se expresó así:[140] «La época del Rokumeikan, según las pinturas y los poemas del momento, era verdaderamente ridícula y grotesca, una especie de teatro de monos[141] para ilustrados, en el que japoneses enanos con grandes dientes vestían fracs que no eran de su talla y hacían reverencias ante los extranjeros».

En la obra de Mishima titulada *Rokumeikan*[142] se planea un gran baile para agasajar a los visitantes extranjeros. Un funcionario del Gobierno, Kageyama, y su esposa, una elegante mujer llamada Asako que fue *geisha*, son los anfitriones de la recepción. Asako ha abandonado sus ropas japonesas por un polisón acanalado, crinolinas y un corsé. Llora de humillación pensando en la pérdida de su identidad, en las concesiones onerosas y sin sentido que han hecho a los extranjeros.

> KAGEYAMA: Mira. La gente lo suficientemente mayor como para saber más se acerca lentamente hacia nosotros, amargados por lo absurdo de todo esto. Están bailando. Rokumeikan. Estas decepciones son las que lentamente hacen más sabios a los japoneses.
>
> ASAKO: Tenemos que soportarlo solo un tiempo más. Las sonrisas y los falsos bailes no durarán mucho tiempo.
>
> KAGEYAMA: Debemos ocultar nuestros verdaderos sentimientos. Debemos engañar a los extranjeros, a todo el mundo.
>
> ASAKO: En ningún lugar del mundo debería existir un vals tan falso y descarado.
>
> KAGEYAMA: Aun así, seguiré bailándolo el resto de mi vida.

Podría decirse que el Tokyo Kaikan era el sucesor del Rokumeikan, y allí tenía yo una cita. Tanto por dentro como por fuera, su aspecto era poco llamativo. Nunca había oído hablar del club, pero cuando entré y pregunté a una de las recepcionistas del edificio, exclamó: «¡Pero si es un lugar fantástico! ¡A veces el propio emperador viene aquí a divertirse!».

Yo estaba esperando a Tokugawa Tsunenari, jefe de la principal familia Tokugawa, el decimoctavo en una línea de sucesión que había comenzado en el siglo XVII con el primer sogún Tokugawa, Ieyasu. Me encontraba en el vestíbulo del Kaikan, que estaba vacío excepto por un grupo de sillas y mesas bajas, y —por supuesto— la pequeña maqueta del Rokumeikan en una vitrina.

Conocía a Tokugawa Tsunenari únicamente por su libro *La herencia de Edo*; en la solapa de la sobrecubierta aparecía una pequeña fotografía del autor, radiante como un colegial. No es un retrato fiel. Por eso me sorprendió cuando el verdadero Tokugawa Tsunenari entró en la sala. Era majestuoso. Al avanzar hacia donde le esperaba, en lugar de andar, parecía que se deslizaba como si fuera un actor de *noh*; se detuvo ante la vitrina de cristal que contenía la maqueta del Rokumeikan.

Mientras me inclinaba para saludar, pensé en el primer sogún Tokugawa: al crear Edo, Ieyasu había allanado montañas, recuperado tierras al mar, desviado ríos. Él y sus sucesores habían construido la ciudad en forma de una espiral alineada con el cosmos: una espiral que ilustraba la ecuación directa entre el Gobierno Tokugawa y el orden del universo.[143]

El señor Tokugawa sonreía.

—¿Cuál es el estado de su estómago? —preguntó.

—¿Perdón?

—Disculpe, es una forma de hablar, quería decir si tiene hambre.

Un *maître* se materializó al instante y nos hizo pasar al Salón Dorado, donde nos ofreció una mesa junto a uno de los ventanales. En la pared opuesta, cerca de las cocinas, el personal estiraba el cuello para ver a lord Tokugawa. Los camareros que pasaban por allí le miraban de reojo.

—Todo el año he estado visitando lugares con el escudo de Tokugawa: templos y tumbas. Es un buen cambio conocer a un Tokugawa de carne y hueso —dije contenta.

El señor Tokugawa se rio.

—Los templos y los santuarios están muy bien. Pero lo que es desolador es la pérdida del núcleo de la ciudad. Shitamachi: el centro donde la gente vivía, amaba y reía. Todo eso ha desaparecido.

—Así que cuando usted contempla el Tokio moderno, ¿cree que Shitamachi es la mayor pérdida?

El señor Tokugawa agitó la mano, como si estuviera ahuyentando a un insecto volador.

—Es simple nostalgia —concluyó, y me miró de tú a tú—. No sé cómo puede usted escribir un libro sobre Tokio, porque en esta ciudad todo cambia muy rápidamente. No es como Londres. Cuando vine por primera vez al Kaikan, a mediados de los sesenta, este era el edificio más alto de los alrededores, pero ahora mire…

En el exterior, tras la ventana, se extendía un horizonte en blanco al que se sumaban matices grises que aportaban algunos edificios. El sur y el norte, el este y el oeste, todas las direcciones parecían iguales.

—Siempre le pregunto a la gente por qué demonios quieren subir tan alto. Y, además, en todos estos edificios de cristal hace mucho calor en verano.

—Tiene razón sobre Tokio —comenté yo—. Cuando leo sobre algo y luego descubro que todavía existe, siempre me llevo una sorpresa. Han desaparecido muchas cosas.

Los camareros trajeron un *coq au vin* servido en cúpulas de plata y una *saucière* también de plata. Mientras comíamos, Tokugawa habló de sus estudios en Inglaterra a principios de la década de 1960, de su visita a la tumba de Confucio («Es como un plató de cine; es nueva, pero parece antigua»), del ecologismo, de la forma correcta de comer *soba* («Siempre hay que sorber»), de las xilografías y de los relojes de péndulo de la casa de sus abuelos. Uno era suizo, el otro inglés. Sus abuelos no tenían ningún reloj japonés antiguo.

—Desaparecieron cuando llegaron los relojes mecánicos occidentales. Eran muy difíciles de mantener en buen estado.

—¿Cuándo tomó usted conciencia del tiempo?

—Cuando era pequeño, muy pequeño. Sería la hora del *o-yatsu*, la merienda que se tomaba a las tres de la tarde, entre la comida y la cena. A veces mi madre y nuestra criada estaban muy ocupadas y se olvidaban de dármelo. Pero yo no me olvidaba. Tenía que reclamar mi pastelillo.

El señor Tokugawa nació en el seno de la familia Matsudaira y fue criado, según él, en un hogar frugal con sirvientes de Aizu, la provincia del norte que había sufrido enormemente durante la breve pero sangrienta guerra Boshin[144] de la década de 1860, cuando los partidarios del sogunato lucharon contra los partidarios del emperador.

Las memorias del señor Tokugawa están llenas de los textos confucianos que copiaba de niño, los dichos de los samuráis («Lo que un hombre no debería hacer no debe hacerlo») que aprendió en el dialecto de Aizu y los tebeos populares que trataban a los Tokugawa como villanos. Cuando era un niño, el padre de su madre —Tokugawa Iemasa, el decimoséptimo jefe de la rama principal de los Tokugawa— lo adoptó. El único hijo de Tokugawa Iemasa había muerto y su tío quería un heredero varón. De lo contrario, la línea sucesoria se habría extinguido.

—Cuando tenía cinco, seis o siete años, no recuerdo exactamente, conocí a un señor muy anciano, amigo de mi abuelo. Tendría unos noventa años. Y había vivido la guerra Boshin…, la guerra de la Restauración Meiji…

—Su guerra civil…

—Nuestra guerra civil, sí. Y entonces aquel señor me alzó y me abrazó. Había estado bebiendo con mi abuelo y olía fatal; no solo él, todo el pasillo apestaba a sake. Y cuando abrazo a mis nietos y les cuento esta historia, siento una línea, una continuidad de historias y de recuerdos.

»Sé cómo fue la Segunda Guerra Mundial. Sé cómo era Tokio en 1945 porque lo vi. Tenía seis años. La mayoría de las casas habían ardido hasta los cimientos, y la gente vivía en pequeños nidos que habían construido en las cenizas. Todo estaba arrasado, y yo, desde Roppongi, podía ver la bahía de Tokio y el mar. Podíamos ver salir y ponerse el sol en esa llanura negra. Era nuestro patio de recreo. Le sorprendería lo que queda después de un gran incendio. Se hallan un montón de anillos de metal provenientes de enchufes eléctricos fundidos y placas de puertas, y… ¿cómo se llama eso?, ¿cuando abres la puerta?

—El pomo.

—Los niños cavábamos entre las cenizas y aparecían muchas cosas. Cientos de arandelas diferentes, de todos los tamaños. Hacíamos concursos a ver quién hallaba el aro más grande. ¡Los niños pueden meterse en tantos sitios! Jugábamos al escondite, en cualquier parte.

»Si le hablo a mi nieto o a mi nieta sobre el Tokio de después de la guerra, siempre lo recordarán, y luego podrán contar la historia a sus propios nietos. El tiempo avanza a saltos…, y salta… así…

Al decirlo, Tokugawa dibujó un gráfico. Para las personas, círculos; para el movimiento del tiempo, flechas. Y las historias y los recuerdos eran arcos que unían un círculo con otro.

—Cuando aquel viejo caballero me abrazó, apestando a sake, lo abstracto del tiempo se hizo tangible.

—Sus abuelos, lord Matsudaira y lord Tokugawa, deben de haber vivido y recordado una ciudad muy hermosa. Antes del terremoto de 1923 y antes de la guerra. ¿Alguna vez hablaron del Tokio de antes de la guerra? ¿O hablaron de lo que

se perdió?

—Nunca hablaron de ello.

—¿No dijeron *nada*?

—Fuera lo que fuese lo que hubieran sentido, nunca hablaron de ello. Si algo está perdido está perdido. Si intentas perseguirlo, es un error. Ser nostálgico acerca del pasado lleva a la oscuridad.

築地

«Tsukiji»

«Los asiduos a Tsukiji llaman al mercado uoichiba*, el mercado del pescado, o* uogashi*, el muelle del pescado; o simplemente* gashi*, el muelle. Solo los clientes habituales de Tsukiji (y solo los más viejos) pasean por el* gashi*, casi siempre con recuerdos dorados. Los turistas visitan el* uoichiba *de Tsukiji con la sensación de que una visión fugaz del* gashi *quizá esté a la vuelta de la esquina».*

THEODORE C. BESTOR[145]

Tsukiji.
El imperio japonés

Este es el distrito de los teatros —el Kabuki-za, el Enbujō, el Hakuhinkan, el Tōgeki—, todos ellos construidos en terrenos ganados al mar. Este es el Tokio de los intersticios entre el horizonte y el río Sumida, entre los callejones y las islas artificiales de la bahía de Tokio.

El mayor mercado de productos frescos de Japón estuvo aquí. Era famoso por su pescado, pero también por la venta de frutas y verduras. Las mañanas en Tsukiji: hombres arrastrando carros cargados de calamares; un subastador que se sacude y se agita mientras invita a pujar; el destello del circonio de los bloques de hielo; peces globo; carpas que se mueven en baldes negros; anguilas que se retuercen en cubos; mejillones, vieiras, pepinos de mar, atunes gigantes de aleta azul que brillan con el hielo. Campanas y bocinas. Sierras eléctricas que despiezan el atún congelado. El sol brilla a través de las claraboyas *art déco* e inunda los pavimentos húmedos y a los recaderos que vuelan sobre ellos.

La elegante curva estilo Bauhaus del mercado se levanta en lo que fue una de las fincas más grandiosas de Edo: Senshū-kaku, la Torreta de los Mil Otoños, el hogar de Matsudaira Sadanobu, un hombre que podría haber sido sogún. El jardín de Matsudaira[146] era sublime, pero tenía un nombre sin gracia: Yokuon-en (la Cabaña de los Baños por Obligación). Al igual que otros grandes jardines de Edo, Yokuon-en evocaba los viajes; los paisajes del gran Japón, de la China y, más allá, de la India. «Había caminos —ha escrito Timon Screech— que serpenteaban entre los árboles y las rocas, diseñados para llevarnos a espacios de lejanía mental». Había cascadas, playas junto a lagos, acantilados. Un estanque en forma de reloj de arena llamado el Lago de los Vientos de Otoño, que daba a la bahía de Edo y a sus mástiles. Otro estanque llamado el Lago de los Vientos de Primavera, con vistas al monte Fuji. Los visitantes subían a un puente para perderse entre las flores, como si flotaran, con solo el Fuji visible a lo lejos.

La Torreta de los Mil Otoños se quemó en 1829, y lo único que queda de la finca y sus jardines es un tosco dibujo.

Al noreste, el techo verde de bronce de Tsukiji Hongan-ji[147] se eleva en una curva improbable. Los templos budistas de Japón son casi siempre de madera, pero Hongan-ji es de mármol blanco. Sus arcos y estupas se hacen eco de las líneas repetitivas de las salas de oración talladas en las paredes rocosas de las cuevas y de los acantilados del sur de la India. Mientras que los templos tradicionales de Japón representan elefantes y jirafas que los talladores, al no haber visto nunca tales animales, tuvieron que imaginar a partir de descripciones imperfectas que sacaban de los libros, los animales de Hongan-ji son simulacros perfectos. Ya no son criaturas de la imaginación: los elefantes de piedra se parecen a los animales que se albergaban en el zoo imperial de Ueno. De algún modo, esas formas reales parecen más de otro mundo que las otras figuras producto de la imaginación; así ocurre con el elefante, que es irreconocible como tal, o con la jirafa, que es prima del unicornio, la mantícora.[148]

El templo Hongan-ji no pertenece ni a los bloques de cristal y acero de Ginza,[149] al oeste, ni a Sumida, al este. Es un anacronismo que sitúa al espectador fuera del tiempo e incluso fuera del mismo Tokio.

La historia de Tsukiji Hongan-ji trata de la búsqueda de la identidad. Japón, tras abrazar a Occidente a finales del siglo XIX, lo rechazó a mediados del XX. Construido cuando el ejército imperial irrumpía en el norte de China, el Hongan-ji es un canto al poder del imperio japonés.

El mármol blanco evocaba las primeras estructuras budistas de la antigua India; el budismo unificaba el Japón imperial con sus colonias asiáticas: «Asia es una». Pero el templo no era una simple imitación de los antiguos lugares budistas de la India; también era en cierto modo cosmopolita, construido en el pastiche indosarraceno que el Imperio

británico empleaba en las construcciones por todas partes, desde el edificio de la Secretaría de Nueva Delhi hasta el Pabellón de Brighton. Del mismo modo, la política exterior de Japón quedaba reflejada en las piedras de Tsukiji Hongan-ji.

Peonías doradas y apsaras doradas. Fénix dorados y malvarrosas. Enormes tambores *taiko* dorados, paneles dorados. Los televisores de pantalla plana están fijados a las columnas, junto a altavoces con forma de cajas *bento*[150] plateadas.

En la pared norte del santuario se encuentra un desolado altar dedicado al cantante de *glam rock* Matsumoto Hideto[151] («Hide» para sus fans), que se ahorcó en 1998. Unas cuantas velas votivas gastadas, grullas brillantes de origami ensartadas en un hilo, rosas marchitas. Una fotografía enmarcada de la estrella, con su melena rosa escarlata, su rostro empolvado de color blanco polar, sus ojos líquidos.

Cuando el féretro de Hide salió de la sala principal de Hongan-ji, miles de fans, gritando y llorando, se agolparon contra las vallas metálicas de control de avalanchas. Los policías, al otro lado, apoyaban con fuerza sus cuerpos contra las vallas para mantenerlas en pie. Adolescentes empujando a hombres de mediana edad. El Japón *otaku* y el Japón conformista chocando entre sí.

El equilibrio se mantuvo.

En el Japón de los Tokugawa, las fórmulas metalúrgicas para fundir la campana de un templo se mantenían como una tradición secreta;[152] un maestro enseñaba sus conocimientos a sus discípulos, pero a nadie más. Por consiguiente, ese saber desapareció con el tiempo, tanto por designio como por accidente.

El arquitecto de Hongan-ji, Itō Chūta, amaba las campanas antiguas. Debido a que los registros eran fragmentarios o inexistentes, Itō realizó un estudio formal de las campanas de los templos que aún sobrevivían, tratando de recuperar lo que se había perdido: el grosor de las mejores campanas y la distancia ideal entre el punto de golpeo y la boca. También analizó las aleaciones que daban como resultado los mejores sonidos. Una proporción alta de estaño y cobre significaba una nota más dulce, aunque una estructura más débil: la campana podía resquebrajarse. El equilibrio lo era todo.

Itō quería una campana que tuviera un tono aterciopelado. Descubrió que la proporción correcta era un *kanme* de cobre mezclado con ciento setenta *monme* de estaño.[153]

Itō encontró para su nuevo templo una de las viejas campanas de Edo que daban las horas. La campana había tocado en Ichigaya, un santuario del noroeste de Tokio dedicado a Hachiman,[154] el dios de la guerra. La campana suena sobre una orilla que antes se curvaba íntegra como un arco, un arco que ahora está fraccionado en segmentos.

—¿Dónde está la campana?

—En la torre.

—¿Puedo verla?

—No. Vuelva cuando la hagamos sonar en Año Nuevo.

—Pero entonces no estaré en Tokio.

—¡Qué lástima!

—¿Tiene alguna inscripción la campana?

La mujer desapareció y volvió con tres fotografías impresas en papel ordinario. No parecían tener nada escrito.

La primera fotografía era un plano contrapicado de la campana; la imagen se veía mal, fea. El objetivo y el ángulo de la toma lo distorsionaban todo: la torre de la estupa, vista desde el interior, estaba recubierta de tablas barnizadas como si fuera una sauna. Sus ventanas se levantaban hacia arriba como espejos de una casa de la risa de un parque de atracciones. Vista desde abajo, la campana no se apreciaba como una cúpula de tonos verdosos, sino como una cavidad oscura.

Incliné el papel hacia un lado y luego hacia el otro en la penumbra.

—Pero… ¡mire! ¡Aquí hay algo escrito! ¿Sabe qué pone? —exclamé señalando las columnas de caracteres, una tras otra. La escritura era casi imperceptible.

—Las fotografías fueron tomadas con un teléfono, no con una buena cámara. No puedo leerlo. —La mujer me miró—. Lo siento.

Salí al exterior y miré hacia la torre norte. Tenía forma de estupa y presentaba las ventanas conopiales, tan apreciadas por los arquitectos del Imperio británico.

La campana colgaba en el interior, invisible y silenciosa.

Dejé el recinto del templo, mirando hacia atrás hasta que el techo verde de bronce de Hongan-ji y la torre desaparecieron.

En un paso elevado, un cartel metálico con un paisaje grabado daba las estadísticas esenciales de un puente

desaparecido:[155] «El Pozo de las Tortugas: Kameibashi. Altura: 36,2 m. Anchura: 15 m. Pasarela: 3,5 m^2».

«El nombre probablemente se debe al hombre que construyó el puente en 1872. La obra fue restaurada en 1928. Debajo se muestra un dibujo del aspecto del puente en 1957. Solía atravesar el río Tsukiji. En 1964, el puente se convirtió en una autopista».

En el grabado, un grupo de figuras humanas dispersas cruzan el puente del Pozo de las Tortugas, congeladas en el acto de caminar. Un coche de finales de la década de 1950. Árboles fantasma y remolinos en el río. Y los tres gruesos arcos, con sus piedras de albardilla y albanegas del propio puente demolido.

Más allá de Kameibashi hay una antigua casa que la familia del director de cine Akira Kurosawa ha convertido en un restaurante de *teppanyaki*. Paneles de madera, puertas correderas; cubiertas de tejas curvas y travesaño: inflamable y frágil, está rodeado de bloques de hormigón. El edificio es un huérfano.

Hospital de San Lucas, con una delicada pasarela aérea que une sus dos torres.

Mammy's Paw Dog and Cafe: «Relajación y la mano de la magia». Mammy's Paw, un salón de belleza para mascotas. Puedes comer o tomarte un café mientras hacen una limpieza dental a tu perro (aunque «sin anestesia»). Cristal amarillo forrado con malla de gallinero. En el estarcido morado, un perro, una taza de café y unos destellos sin dientes.

En una de las callejuelas de Irifune, junto a Shin-Ōhashi dōri —la avenida del Nuevo Gran Puente—, había una vieja tienda de galletas de arroz. Una máscara *noh* de un demonio, un viejo cubo de agua lacado en rojo. Los *sembei* —los *crackers* hechos con arroz glutinoso— estaban listos para ser vendidos, envueltos en un papel blanco nítido y atados con una cinta plateada. En los escaparates había hojas impresas con detalles de los combates de sumo de la temporada.

Una tienda que vende pianos. Otra tienda que vende cintas. Bares: El Perro Negro. Jack Vive Aquí. Un comensal había puesto una bandeja de vasos medio llenos de cubitos de hielo cerca de la puerta. Cada vaso contenía un menisco brillante de hielo derretido en su base.

La música se filtraba a la calle; tanques de agua iluminados llenos de frágiles caracoles marinos en sus conchas maltrechas.

Me dirigí al norte, pasando por Sintomi, Hatchōbori, Hakozakicho. Y —por unos momentos— supe dónde estaba: cerca del lugar de la cárcel del sogún y del templo de Nakayama Dai-Anraku-ji. Seguí caminando hacia el noreste y, en unos minutos, de nuevo nada me resultó familiar.

La oscuridad estaba cayendo. Suitengumae, Ningyōchō. La noche se hizo más profunda, y las ventanas de los restaurantes y de los bares se convirtieron en el único color que existía en el mundo. Inmensos farolillos de papel escarlata en los que un hombre adulto casi cabía de pie.

Las farolas hacían que destacara una casa rodeada de pilas de piedra donde peces pequeños como pestañas nadaban bajo brillantes hojas de loto verde. Antiguos árboles de yuzu que crecían en cubos de madera rodeaban la casa, con frutos inmaduros agolpados en sus ramas. Vergel y océano.

En Asakusabashi, las persianas de acero ya estaban bajadas.

Un Tokio se iba a dormir mientras el otro despertaba. Las dos ciudades comparten el mismo espacio, pero nunca coinciden.

El año que me volvía a Inglaterra, Daibo me invitó a comer a su apartamento. Las habitaciones eran tan austeras como lo era la cafetería: en el estudio de Daibo, las estanterías que iban del suelo al techo estaban repletas de libros. Seis sombreros borsalino colgaban de una pared, dispuestos de dos en dos.

El apartamento estaba en la planta baja del edificio, y una luz verde, casi marina, llenaba las estancias, fluyendo del jardín de Daibo: helechos, hortensias, musgo en las losas. El peor calor del verano estaba aún por llegar. Era mayo, la temporada de lluvias cálidas. Todavía no se había agostado nada. La señora Daibo sirvió té *matcha* japonés en polvo en un cuenco, uno de los de color blanco marfil que Daibo sabía que me gustaban. Ella batió una taza de agua caliente, y puso menos de un dedal de té, que produjo una espuma verde brillante que llenaba la mitad del cuenco.

El té era ligero, delicioso y amargo, y después de beberlo todo, quedó un pequeño anillo en el fondo. El cuenco parecía una peonía: pétalos blancos y verde en el centro.

Le escribí más tarde a Daibo un poema para agradecerle la visita…

緑の縁
しゃくやくぢゃわんを
ふきけさない

El círculo verde
del cuenco peonía
nunca se borrará

Era mitad broma («No laves el cuenco porque la mancha de té es bonita») y mitad promesa («Nunca te olvidaré, nunca»), por el juego de significados de 縁 (*en*), que no solo significa «círculo» sino también «conexión», un vínculo que une a una persona con otra.

Escribí las palabras, pero nunca pensé que lo que había escrito sería cierto; que el círculo permanecería. ¿Qué círculo permanece?

横川本町

«Yokokawa-Honjo»

«De todas las bellezas de Edo, el río es la principal; su rostro cambia del día a la noche».

TERAKADO SEIKEN,
Floración en el Sumida[156]' [157]

Yokokawa-Honjo.
La orilla este del río

Me encontraba en un puesto de policía, cerca de Kōtōbashi. Nadie parecía saber nada sobre dónde estaba la campana del tiempo más oriental.

—Nunca he oído hablar de ella —dijo un policía detrás del mostrador; llevaba una gorra de oficial con una pequeña flor rosa bordada en el ala, y también una porra y una funda con un *walkie-talkie*.

—En la fotografía que nos muestra la señora aparece; por tanto, tiene que estar por aquí —comentó otro de los policías mientras desplegaba un mapa del distrito.

Su dedo se detuvo en los barrios del norte de Kameido. Intenté leer el mapa al revés: me fijé en las cuerdas de piano[158] por donde pasaban los raíles del tren; el canal de Yokojukken, cuyas aguas corren imposiblemente rectas.

—Se supone que estaba en las orillas del río —dije—. En un lugar donde confluían tres ríos.

—Sí, un río pasaba por aquí hace siglos —murmuró uno de los policías—. ¿Cómo se llamaba ese río?

—No lo sé. En el texto que tengo solo dice que «la campana estaba donde se juntaban tres ríos».

Los dedos del policía se deslizaron por el papel y levantó la vista.

—El lugar que usted busca no existe. No está en este mapa.

La tierra no tiene memoria.

«La ciudad llamada Tokio siempre está destruyéndose a sí misma —dijo el artista plástico Tsuchiya Kimio—. Destruyéndose a sí misma y reconstruyéndose de nuevo. Eso es lo que diferencia Tokio de un lugar como Londres».

Estábamos en Yokoami, en la orilla oriental del Sumida, y aunque no podíamos verlo, el río fluía a nuestro alrededor; en la pálida luz del sol difuminada por el agua, en el olor a hormigón y a piedras mojadas, en las alcantarillas ocultas bajo nuestros pies.

Yokoami guarda las penas de Tokio. Aquí se encuentran los monumentos conmemorativos de la ciudad en recuerdo a los que murieron en el terremoto de 1923 y en los bombardeos de 1945.

Tsuchiya y yo miramos el estrecho espacio oblongo revestido de piedras de granito blanco. Él había diseñado el memorial de los ataques aéreos.

Había un estanque poco profundo que impedía el paso y bloqueaba cualquier acercamiento. Durante dos días al año, se drenaba el agua y una pasarela se extendía hacia la media luna oscura más allá de la puerta. Dentro hay volúmenes impresos que registran los nombres de las personas que murieron en los bombardeos de la ciudad. Sus edades. Dónde habían vivido.

—La superficie de Tokio está tan abarrotada de monumentos conmemorativos que quise diseñar este a mayor profundidad en la tierra, pero no pude hacerlo —comentó Tsuchiya—. Si se excava por debajo del lecho del río, el agua se filtra por las paredes.

Tsuchiya es un hombre alto, con voz de tenor, y lleva unas gafas con montura metálica dorada. Cuando nos vimos por primera vez, iba vestido como un *gentleman* inglés que inspecciona su finca: chaleco amarillo canario, camisa blanca de paño Oxford, pantalones vaqueros, zapatos maltrechos pero caros. Incluso llevaba un pañuelo bien planchado metido en el bolsillo de la chaqueta de *tweed*. Pero aún se notaba la fuerza del soldador que había sido.

—Cuando empezamos, tomamos polaroids de la obra —dijo Tsuchiya— y vi… los rostros.

—¿Rostros? —Miré a Tsuchiya para comprobar si estaba bromeando, pero no sonreía. El gesto de su rostro era

resuelto, serio.

—De personas que murieron, cuyos nombres no conocemos. Estaban esperando. Para el memorial. Querían que la gente recordara que habían existido en el mundo.

Comenzó a caer una fina lluvia; también se oyó el *staccato* de los golpes de martillo. Salió incienso de la Sala de los Grandes Desastres, y luego desapareció. En un momento, estaba allí y, al siguiente, ya no estaba. Luego, el perfume volvía a aparecer. Era noviembre y el viento arrancaba las hojas de *ginkgo* de sus ramas, y sus remolinos dorados llenaban el aire.

Tsuchiya y yo cruzamos el estanque vacío y entramos.

En sus mil años de historia escrita, el Sumida ha sido movido y fusionado,[159] sus canales han sido drenados y derivados de un cauce a otro. Sus aguas han sido desviadas tantas veces —en canales, en acequias— que nadie sabe dónde yacía el cauce original.

El río ha tenido muchos nombres. Estos dependían del lugar en el que te encontraras. Era el río Asakusa cerca de Asakusa, y Sumidagawa cerca del pueblo de Sumida. Los sogunes llamaban al río Ara, y el emperador Meiji conservó ese nombre, aunque la suya fue una época en la que se le cambió el nombre a casi todo, incluida la propia ciudad. La gente que vivía cerca de la bahía de Tokio lo conocía simplemente como Ōkawa: Gran Río.

El Sumida no es el río que fue hace mil años, ni el mismo de cuando el primer sogún Tokugawa convirtió el pueblo pesquero de Edo en una gran ciudad. Ni siquiera es lo que era antes de la Segunda Guerra Mundial; al igual que en inglés, la misma palabra —*agua*— puede describir una gota de lluvia, un lago o un océano. Cada época tiene su propio Sumida. Cada aspecto del río se corresponde con una época.

Hoy el Sumida tiene márgenes de hormigón y los edificios a lo largo de sus riberas dan la espalda al río, como si este no existiera.

Nadie sabe qué significa el nombre *Sumida*. Un nomenclátor[160] del siglo XIX afirmaba que la palabra es más antigua que los primeros asentamientos japoneses en la llanura de Kantō y que está relacionada con un vocablo indígena de los ainus que significa «aguas bravas». «Casi ahogarse».

O «lavar».

El este del río siempre ha sido un reino en sí mismo. Aquí es donde la ciudad de los sogunes vivió más tiempo y, por último, murió en el terremoto de 1923.

Bajo los Tokugawa, la orilla este era «el equivalente a Greenwich Village o Montmartre […] Restaurantes, casas de té, jardines y lugares históricos cautivaban al caminante durante horas y horas».[161] En primavera, la gente salía de Edo para ver las flores en el malecón oriental.[162] Los cerezos, los melocotoneros y los sauces en flor se alineaban en ese tramo, que se situaba a tres metros por encima de las marismas del río. Cuando los árboles florecían, las multitudes eran «tan densas como la trama de un tejido», según el poeta satírico Terakado Seiken.

Los distritos orientales solían inundarse cada otoño. Los grandes desbordamientos ocurrían aproximadamente una vez cada generación en el siglo XVII, pero se hicieron cada vez más frecuentes, hasta que en el siglo XIX se daban una vez cada cuatro años. Los gobernantes de la ciudad rompían entonces los diques que protegían la ribera oriental y dejaban que el agua se desbordara sobre los campos y las granjas cercanas a Minowa y Kameido. Los campesinos de este lado del río construyeron sus casas sobre montículos de tierra. Guardaban las barcas bajo los aleros de sus casas y medían las inundaciones no tanto por la rotura de los diques como por la altura que alcanzaba el agua en el entarimado.

Tras la caída de los Tokugawa, los distritos del este conservaron una atmósfera de melancólica disolución, de disipación. El escritor Nagai Kafū[163] recordaba cómo, antes del terremoto de 1923, las callejuelas al este del Sumidagawa aún seguían atravesando campos de arroz abiertos, arboledas y estanques llenos de lotos que florecían «con gran profusión». La tierra aquí era oscura y húmeda, sus calles estrechas; todo eran «tejados de tejas musgosas, cimientos podridos, pilares inclinados, tablones sucios». Un tejado elevado de tejas solía indicar la presencia de un templo, pero casi siempre estaba en mal estado. Las lápidas moteadas de musgo yacían abandonadas en los pantanos, que una vez habían sido estanques de jardín, pero que se habían deteriorado de tal modo que era difícil saber dónde la orilla seca daba paso al agua. El terreno era barato y resultaba útil estar tan cerca de los muelles del río, así que Mukōjima y Honjo se convirtieron en zonas industriales; las viejas casas fueron derribadas y sustituidas por fábricas.

Durante las tormentas de fuego que arrasaron Tokio tras el terremoto de 1923, más de treinta mil personas murieron al oeste de Honjo, en Yokoami. Al ser una de las pocas zonas abiertas del distrito, la policía dirigió hacia aquí a los que huían de los incendios en la orilla occidental del río. Fue un error catastrófico. La multitud acarreaba papeles, ropa y biombos de madera. Los vientos arrastraron chispas y brasas al otro lado del río desde el centro de Tokio, y los fardos

comenzaron a arder. Luego, tornados de fuego barrieron el parque, atrapando a los que habían venido a refugiarse. Casi nadie de los que entraron en Yokoami consiguió escapar.

El memorial en recuerdo a las víctimas de los ataques aéreos debía tener su propio espacio, independiente del memorial en recuerdo de los fallecidos en el terremoto de 1923, junto a un suntuoso museo dedicado a la paz. Algunos supervivientes presionaron para que en el museo se reconociera también la «invasión, colonización y anexión de partes del continente asiático por parte de Japón […] y las numerosas atrocidades perpetradas por las tropas japonesas con autorización del Estado». Los fundadores del museo esperaban que no solo se lamentaran las muertes por los ataques aéreos de 1945, sino también «las víctimas de la guerra en todo el mundo».

Los miembros de la derecha de la Asamblea Metropolitana de Tokio[164] se opusieron totalmente al museo, calificando los planes de «antijaponeses» y «masoquistas». Exigieron que el monumento al ataque aéreo no mencionara a otras víctimas de la Segunda Guerra Mundial, y que este se levantara en Yokoami, junto a los monumentos al terremoto. La burbuja inmobiliaria en Japón acababa de estallar, por lo que la Asamblea se escudó en la falta de presupuesto para renunciar a la construcción del museo. Fue una decisión que no contentó a nadie más que a los burócratas de la derecha.

El sencillo monumento de Tsuchiya fue lo que quedó de un proyecto grandioso. También es la razón por la que Tokio, donde murieron más personas que en Nagasaki o Hiroshima, no tiene un centro específico que recuerde la Segunda Guerra Mundial. No hay un equivalente al Museo de la Bomba Atómica de Nagasaki; nada como el Monumento a la Paz de Hiroshima.

—Estamos en la era del olvido masivo. Vivimos entre tal avalancha de noticias que olvidamos lo que es real —se lamentó Tsuchiya—. En un solo día, nos llegan diez años de noticias. Para sobrevivir, tenemos que olvidar mucho: olvidamos las cosas que odiamos; olvidamos las cosas que amamos; olvidamos incluso quiénes somos.

Tsuchiya[165] no era una elección lógica para diseñar el monumento conmemorativo del ataque aéreo. Era un forastero que no había nacido en Tokio, sino en la prefectura norteña de Fukui. Y sus primeras obras fueron elegías para los vivos, no para los muertos.

Su primera obra homenajea al *salaryman*,[166] el estoico oficinista que representaba a Japón en su época más próspera y de mayor confianza. Tsuchiya comenzó a crear instalaciones durante la década de 1980, cuando la economía de la burbuja inmobiliaria de Japón estaba en su punto más álgido; cuando el país estaba inundado de dinero que alimentaba un fuego de destrucción. Todo lo viejo, todo lo que no estaba de moda, se desechaba. Muebles. Ropa apenas usada. Batidoras, planchas e impresoras que aún funcionaban.

Tal vez por eso la obra de Tsuchiya convierte a las personas en objetos. Ristras de luces dispuestas en forma de asterisco, libros apilados en forma de hélice, incluso sillas de oficina: todo ello sustituye a los sujetos humanos que las usan. La línea entre lo que poseemos y lo que somos es tan borrosa que se diluye. Para el monumento conmemorativo de los ataques aéreos, las personas se convirtieron en flores. Cada primavera se trasplantan cien mil.

Mientras se construía el Memorial del Ataque Aéreo, Tsuchiya también creó una gran rosa a partir de cenizas. De los escombros quemados de veinte casas hizo una única flor gris, cuyos pétalos se despliegan hacia fuera en curvas complejas, como trazadas con un espirógrafo.

—La rosa se realizó con materiales quemados de las casas construidas para los *salarymen*. Cada casa debía durar solo treinta años. Para ser fungible. Así que esa ceniza es la memoria —explicó Tsuchiya—. Así es como construye Japón: nuestra arquitectura siempre ha sido algo que tiene que renovarse continuamente; pensemos en los santuarios de Ise, reconstruidos cada veinte años. O en el famoso palacio de Kioto, el Katsura. ¿Lo ha visto? Data de hace trescientos años, pero la estructura no es la original. Como nuestros propios cuerpos, que siempre se renuevan. Perduramos porque la mayoría de nuestras células no perviven, se transforman. Nada es duradero.

Trabajar con ceniza es difícil. La ceniza no es sólida. No tiene ni forma ni consistencia fija. Pero Tsuchiya ha conseguido convertirla en su material de trabajo característico.

—Cuando miro las cenizas, veo el tiempo. Pienso en mi padre. Hacía relojes nuevos y reparaba los rotos. Cuando terminaba un reloj, lo colgaba en las paredes de nuestra casa. *Kachi kachi kachi kachi*…

—Nosotros usamos la onomatopeya «tic-tac, tic-tac, tic-tac».

—Cuando era joven, no podía escapar de aquel sonido. Casi me vuelvo loco oyéndolo todo el día.

Una de las instalaciones de Tsuchiya consistía en trescientos relojes colgados en una sala metálica sellada. Una *avalancha* de relojes…

—Después de la muerte de mi padre, pensé que tenía que conservar su memoria. Había estado débil durante tanto tiempo que, tras su cremación, todo lo que él había sido se convirtió en polvo. Y yo… yo me *comí* algunas de sus cenizas.

Para que pudiera seguir viviendo. En mi corazón.

丸
の
内

«Marunouchi»

«El dominio imperial sobre los ocho rincones de la tierra».

FUMINARO KONOE,
primer ministro de Japón

Marunouchi.
Nuevos orígenes

Edo ardió, y renació infinidad de veces. Tokio también.
La encarnación más bella de la ciudad[167] fue también la más breve; la capital imperial de principios de la era Shōwa[168] fue una capital que existió entre los incendios de 1923 y los de 1945. Era una ciudad *art déco* de puentes nuevos que cruzaban los viejos canales, de farolas de brillante luz, de edificios engalanados con luces de neón de colores pastel; una ciudad de siluetas y simetrías, de geometrías de sombra y de luz.

El 26 de marzo de 1930, el joven emperador Hirohito publicó un edicto en el que felicitaba a los ciudadanos de Tokio por haber completado su reconstrucción tras el terremoto:

> Profundamente impresionado por el espléndido éxito logrado al completar la reconstrucción de la capital, gracias a la leal cooperación de funcionarios y ciudadanos, en un plazo de tiempo relativamente breve, quiero expresar por la presente el gran placer y la gran satisfacción que siento.
>
> Ayer, en una visita de inspección que realicé por la zona reconstruida de la ciudad, me alegré grandemente de la maravillosa transformación y restauración que se observa en todas partes.
>
> En esta feliz ocasión, expreso la esperanza de que todos mis súbditos continúen unidos en corazón y mente para alcanzar un desarrollo aún mayor de la capital de nuestro gran país.[169]

En estas palabras no se hace mención alguna a los más de seis mil coreanos y a los ochocientos chinos que fueron linchados tras el terremoto,[170] mientras la policía no solo observaba, sino que colaboraba en los asesinatos. Kawabata fue testigo de la anarquía programada que siguió a los incendios, cuando los súbditos coloniales de Japón se convirtieron en chivos expiatorios del desastre. «Te parecía perfectamente normal —escribió Kawabata— ver a la gente golpeada hasta la muerte con barras de hierro [entre] paredes quemadas, baldosas caídas, cables eléctricos chamuscados, nubes de polvo y cenizas por todas partes».[171] La policía de Tokio y las propias autoridades de la ciudad hicieron correr el rumor —completamente infundado— de que los coreanos sediciosos habían estado envenenando los pozos y provocando explosiones; durante los días siguientes, las autoproclamadas bandas de vigilantes asesinaron a todo aquel que fuera percibido como forastero. Como ha demostrado la historiadora Gennifer Weisenfeld, las imágenes de las masacres fueron confiscadas y destruidas, y el recuerdo de aquellas muertes fue borrado «para que las autoridades de la ciudad pudieran contar la historia del terremoto de Tokio como una historia de resistencia, de unidad, de inocencia».

Existen historias alternativas, pero, tanto en la década de 1930 como ahora, son historias visibles solo para el ojo avisado.

El cómputo del tiempo en Japón está ligado al cuerpo del emperador.[172]

Desde hace más de mil años, los japoneses dan un nombre especial a cada una de las épocas que corresponden al reinado de un emperador: *nengō*. Los *nengō* siempre tienen significados esperanzadores, como «felicidad original», «riqueza prolongada» o «gran paz».

En la época premoderna, se anunciaba un nuevo *nengō* no solo cuando un nuevo emperador subía al trono, sino también después de superar una catástrofe: un terremoto, una inundación, una hambruna o una epidemia. Un cometa podía provocar que se diese nuevo nombre a una era, o una terrible derrota tras una guerra también podía suponer un nuevo *nengō.* Se creía que las catástrofes contaminaban el tiempo, y que este podía limpiarse dándole un nuevo nombre.

Pero a partir de la era Meiji, el *nengō* solo cambiaba cuando moría un emperador y le sustituía otro. Después de Meiji («Gobierno Ilustrado», 1868-1912) vino Taishō («Gran Rectitud», 1912-1926), y luego Shōwa («Paz Ilustrada», 1926-1989). Cuando el emperador Hirohito murió, en 1989, «decenas de millones de calendarios fueron desechados y reemplazados por otros nuevos, mientras la nación volvía literalmente al año uno. El tiempo se había renovado».[173]

Los nacimientos, las muertes y los matrimonios se siguen registrando utilizando el *nengō* en el que ocurren, en lugar de consignar las fechas occidentales correspondientes. Desde finales del siglo XIX, Japón utiliza el calendario occidental, pero nunca el sistema cristiano de contar los años desde el nacimiento de Cristo. Así, se calcula que la Segunda Guerra Mundial terminó en Shōwa 20. El Muro de Berlín cayó en Shōwa 64. El fin de la Guerra Fría dio nombre al reinado del sucesor del emperador Hirohito, el emperador Akihito: Heisei («Paz en Todas Partes»), porque ascendió al Trono del Crisantemo justo cuando la Unión de Repúblicas Soviéticas se estaba derrumbando. Los atentados del 11-S ocurrieron en el Heisei 13. Bajo el antiguo sistema, los astrónomos del emperador podrían haber reiniciado el tiempo convocando un nuevo *nengō* tras el colapso de la llamada economía de la burbuja en 1991, o tras el terremoto y el tsunami de 2011. Pero Heisei —Paz en Todas Partes— ha seguido sin cambiar, mientras Corea del Norte lanzaba misiles al mar de Japón y Estados Unidos luchaba contra Al Qaeda.

Y Shōwa siempre fue Shōwa,[174] una época que absorbió en sí misma las secuelas del terremoto de 1923 y de la Segunda Guerra Mundial, así como los años de riqueza del país y la Constitución de la Paz de la posguerra, en la que el pueblo japonés «renuncia para siempre a la guerra como derecho soberano de la nación y también a la amenaza o al uso de la fuerza como medio para resolver disputas internacionales».

En 1940, el imperio japonés celebró el 2600 aniversario del mítico primer emperador Jimmu[175] y su «Expedición hacia el Este» desde la isla meridional de Kyūshū hasta Honshu, la isla principal de Japón. La celebración del aniversario se llamó Kigen, u «Orígenes». Era el principio de los tiempos:

> La madre del primer emperador Jimmu era hija del dios del mar.
>
> Jimmu dijo:
>
> —Los dioses otorgaron esta llanura de juncos a nuestros antepasados, que abrieron la barrera del cielo y despejaron un camino de nubes.
>
> En esa época, el mundo estaba desolado. Era una época de oscuridad y desorden. Las mentes de las personas eran poco sofisticadas. Se posaban en nidos o habitaban en cuevas. Las regiones remotas no disfrutaban de las bendiciones del gobierno imperial. Cada pueblo tenía su propio jefe, y las tierras estaban divididas y reinaban las luchas entre sus habitantes.
>
> El Abuelo del Mar Salado le dijo a Jimmu:
>
> —Hay una hermosa tierra al este, rodeada de montañas azules. Es el centro del mundo. Ve allí y conviértela en la capital.
>
> Jimmu dijo:
>
> —Soy el descendiente de la diosa del sol, y si marcho contra el sol para atacar a mi enemigo, actúo contra el camino del cielo. Pero si mantenemos a la diosa del sol a nuestras espaldas, seguiremos sus rayos y pisotearemos a nuestros enemigos.
>
> En los seis años de nuestra expedición, en la región de la Tierra Central, no hay más viento ni más polvo. En verdad debemos crear una capital vasta y espaciosa, y diseñarla grande y fuerte.
>
> La capital se extenderá hasta abarcar el universo.[176]

El relato sirvió de modelo y justificación para los esfuerzos de Japón por conquistar Asia. En una de las muchas historias de Japón publicadas en 1940, el historiador aficionado Fujitani Misao se burlaba de que cuando se estaba fundando el imperio japonés, alrededor del año 666 a. C., «ninguna de las potencias occidentales que ahora luchan por hacerse con la hegemonía del mundo había alcanzado aún ni siquiera la fase de "aceleración"». Alemania, Gran Bretaña y Norteamérica eran todas ellas civilizaciones advenedizas. «Por el contrario —escribió Fujitani—, Japón ha recorrido un camino lineal de ascenso, subiendo siempre paso a paso. […] La historia no ha sido un registro de ascensos y descensos, sino realmente un registro solo de avances. […] También es digno de mención que este crecimiento no ha sido el resultado ni del maltrato de otras razas en busca de la expansión territorial ni de su opresión derivada del deseo egoísta de los fuertes».

El domingo 10 de noviembre de 1940, en todos los dominios japoneses de Asia Oriental, desde las islas Kuriles frente a Siberia en el mar de Ojotsk, pasando por Corea y Manchuria, hasta llegar a Filipinas, se celebraron doce mil festejos nacionalistas por el aniversario del Kigen.[177] La celebración principal tuvo lugar en Marunouchi, Tokio, cerca del Palacio Imperial, y esa ceremonia se transmitió a todo el imperio por radio.

El propio Tokio era ahora sagrado porque el emperador y su familia vivían allí. Los preparativos habían comenzado tres meses antes, durante el calor de pleno verano: se plantaron crisantemos dorados y morados, se levantó un estrado para el emperador, se construyeron gradas para cincuenta mil invitados.

«Durante la ceremonia, los numerosos edificios de oficinas de Marunouchi estaban completamente vacíos —escribió el embajador estadounidense en sus informes—. Nadie tiene permitido mirar al emperador, y me di cuenta de que los tejados y las ventanas estaban completamente vacíos. Sin embargo, después de semanas de ahorrar electricidad, la ciudad se iluminó para el aniversario, y esas ventanas vacías brillaron resplandecientes de luz».

A las 8.30 horas del 10 de noviembre, los invitados comenzaron a llegar a la plaza de Marunouchi.

A las 9.00 horas, sonaron los altavoces de todo Tokio:

¡TODOS LOS CIUDADANOS
DEBERÍAN CELEBRARLO!
¡TODOS LOS CIUDADANOS DEBERÍAN
CELEBRARLO! ¡TODOS LOS CIUDADANOS
DEBERÍAN CELEBRARLO!

A las 11.00 horas llegaron el emperador Hirohito y su esposa. Se cantó el himno nacional: «Que el reinado del emperador continúe durante mil, no, ocho mil generaciones, hasta que las piedrecillas se conviertan en rocas y se cubran de musgo».

El primer ministro se puso en pie y, haciendo una pausa cada tres o cuatro palabras, leyó las felicitaciones por el 2600 aniversario del reinado de Jimmu:

> El carácter sagrado de nuestra estructura nacional no tiene parangón en ningún lugar del mundo. Este humilde súbdito considera muy respetuosamente que nuestro actual emperador es sabio, virtuoso y valiente. En la actual situación mundial, Su Alteza ha desplegado efectivos en tierras extranjeras, ha concluido una alianza con potencias amigas para establecer la estabilidad de Asia Oriental y promover así la paz del mundo. Esto coincide totalmente con las ideas iniciales del emperador Jimmu al comienzo de su cometido.

Se cantó el himno del 2600 aniversario. El primer ministro lanzó sus manos al cielo y gritó: «¡Larga vida a Su Majestad el emperador!». Y lo repitió dos veces más. El público respondió con reverencias perfectamente sincronizadas y gritó: *«¡Banzai!»*.

A las 11.35 horas, el emperador y la emperatriz se marcharon y se declararon concluidas las ceremonias.

El continente asiático se encontraba en un atolladero: el 10 de noviembre de 1940, cien mil soldados japoneses habían muerto en China, a pesar de que solo una quinta parte del país había caído bajo control japonés. Seis semanas antes de las celebraciones del Kigen, Japón había firmado el Pacto Tripartito con Alemania e Italia, con la esperanza, según el Ministerio de Asuntos Exteriores de Japón, de «evitar la propagación del desorden mundial: la alianza contribuye a la paz mundial».

El Pacto Tripartito con Hitler y Mussolini enfureció a los estadounidenses, que tomaron represalias imponiendo embargos a Japón contra la exportación de chatarra y petróleo. Estados Unidos comenzó a aconsejar a sus conciudadanos que evacuaran Asia, lo que indignó a los japoneses. El embajador estadounidense en Japón advirtió a los japoneses prooccidentales de que las misiones de buena voluntad llevadas a cabo por Washington «se echarían a perder» si no se producían cambios en la política japonesa. Los japoneses presionaron a los estadounidenses para que dejaran de financiar a los ejércitos de Chiang Kai-shek en China, y para que respetaran la esfera de influencia de Japón en Asia Oriental. Ni el Gobierno estadounidense ni el japonés estaban dispuestos a transigir.

Sin embargo, durante las ceremonias del Kigen, las dos partes dieron una muestra de cordialidad, con el embajador estadounidense felicitando al país en nombre de todo el cuerpo diplomático de Estados Unidos; cerró sus comentarios con la esperanza de que «Japón contribuya a la cultura general y al bienestar de la humanidad». El embajador francés recordó más tarde que el emperador Hirohito, por lo demás hierático durante todo el acto, «asintió enérgicamente».

Las fiestas del Kigen duraron toda la semana. Los ciudadanos de Tokio enarbolaron banderas y cantaron canciones y visitaron los lugares sagrados imperiales. Los tranvías y los autobuses se cubrieron con brillantes farolillos y se engalanaron con vistosas flores. Se puso música a uno de los poemas que había compuesto el emperador[178] y también se coreografió una danza sintoísta:[179]

A las deidades del Cielo,
a las deidades de la Tierra,
rezaré:
que el mundo esté en paz, el mar en calma,
como en una mañana sin olas de tempestad.

北
砂

«Kita-suna»

«Corriendo por el camino del fuego».

SAKON SŌ,
Moeru haha (Madre ardiendo)[180]

Kitasuna.
Las bombas incendiarias
de 1945

Cuando abrí la mampara *shoji*, el asiento del inodoro se elevó lentamente.

El baño en sí era tan austero y prístino como un templo. Las paredes y el techo estaban cubiertos de madera de ciprés; tiras de bambú ahumado tapaban las juntas entre los paneles. De la pared colgaba una antigua cesta tejida que contenía un único lirio.

El lavabo era de hormigón pulido. El grifo se activaba con un sensor, por lo que —salvo la puerta— era posible entrar y salir del baño sin tocar nada.

De vuelta al comedor, subí a una plataforma elevada cubierta de tatami de paja y esperé junto a la mesa, arrodillada sobre mis talones. Esta había sido tallada en madera de olmo, y también parecía pertenecer a un templo, más que a un restaurante especializado en fideos *soba*.

Apareció una camarera. Pedí un té verde.

—¡No hay!

—¿Té de cebada, entonces?

—Tenemos agua —me dijo.

Así que pedí agua y la bebí a sorbos mientras me quedé pensando. Después de comer, me dirigí al Centro sobre los Daños del Ataque Aéreo a Tokio, un museo dedicado a salvaguardar la memoria de los bombardeos que sufrió la ciudad al final de la guerra del Pacífico. Cuando los dirigentes del partido de derechas que gobernaba en aquel momento cancelaron los planes para la construcción del Museo de la Paz de la ciudad, los ciudadanos, de forma privada, crearon su propio espacio, en un terreno donado también por ciudadanos.[181]

Solo en la noche del 9 al 10 de marzo de 1945, un escuadrón de B-29 arrojó más de setecientas mil bombas sobre Tokio. Entre la medianoche y la mañana, murieron más personas que en Nagasaki e Hiroshima juntas. El número real de víctimas nunca se conocerá, pero las estimaciones lo sitúan entre las ochenta mil y las cien mil.

El centro memorial que quería visitar estaba en Kitasuna, «Arena del Norte», un distrito residencial en el lado oriental del río Sumida. Quería comer algo antes de ir, así que me paré a comprar *soba* en Asakusa. Pensé que no me apetecería comer después de la visita. Tenía miedo de lo que podría descubrir en Kitasuna. Tenía miedo de lo que podría ver allí.

Había conocido a mucha gente que hablaba de ir a visitar los centros de memoria de Nagasaki e Hiroshima como hablaban de visitar el monte Fuji o de comer pescado crudo en el mercado de Tsukiji. Visitaban los museos sobre la bomba atómica porque esas cosas solo existen en Japón, aunque algunos pocos iban a la Cúpula Genbaku (el Memorial de la Paz de Hiroshima) o a lo que queda del muro de la catedral de Urakami, en Nagasaki, como si estuvieran de peregrinación: para ver algo sobrenatural, para reconocer el horror que existe junto a la belleza del mundo.

Me sentía confusa. Me preguntaba cómo iba a poder visitar Nagasaki o Hiroshima. Mi abuelo había estado en Europa con el cuerpo de ambulancias del Tercer Ejército de George Patton, y había perdido una pierna por debajo de la rodilla después de entrar en un campo sembrado de *Splitterminen* (minas antipersona). Cargaba a un soldado herido. Mi abuelo, al pisarla, activó una de esas minas S tipo astilla, que explotó y mató al soldado que había tratado de salvar. La explosión hizo que la pólvora negra penetrara tan profundamente en la piel de mi abuelo que su rastro nunca llegó a desaparecer.

Los granos de metralla le tatuaron la sien, la oreja, el cuello: una Vía Láctea de estrellas oscuras. De niña me encantaba inspeccionar el lóbulo de su oreja izquierda y preguntarle qué había pasado, y dónde estaban la parte de la pierna y el pie que le faltaban. «En Alemania, supongo», respondía él tranquilo, mientras dejaba que inspeccionara las motas oscuras e incluso me permitía que intentara borrarlas. Yo estaba convencida de que lo conseguiría.

Los amigos de mi abuelo hablaban poco sobre lo que habían visto en Sicilia o en Normandía. Pero los soldados que habían estado en el Pacífico guardaban un silencio absoluto. Si hablaban, era justo antes de morir, cuando ya eran viejos, ancianos; y entonces sus palabras parecían recientes, como si no hubiera pasado ni una tarde desde las batallas que habían librado setenta años atrás. Un primo lejano de la familia recordaba a un amigo que había muerto cuando él estaba a su lado en Okinawa. Estaban agazapados junto a un muro cuando él se volvió y vio que la parte superior de la cabeza de su amigo estaba cortada, como un huevo pasado por agua. El anciano me lo contó, parecía asombrado.

Otro hombre, que había servido en los bombardeos de la fuerza aérea estadounidense sobre Japón, y que se jubiló en la ciudad donde yo crecí, recordaba el hedor que desprendían las ciudades en llamas. «Se abría paso, como un ser vivo, por todos los rincones de nuestro avión: el olor a carne quemada. En cuanto lanzábamos las bombas, el fuego antiaéreo nos descubría. Inmediatamente ganábamos altura tratando de huir de su alcance; cambiábamos de rumbo, luego tratábamos de sumergirnos en la oscuridad. Si no podían vernos, no podrían atacarnos. Siempre nos perseguía aquel hedor a muerte».[182]

Cuando crecí, yo también fui parte de aquel *nosotros* del que hablaban los viejos soldados. Nunca antes de aquel momento se me había ocurrido pensar en lo que *nosotros* les habíamos hecho a *ellos*, ni tampoco quiénes eran *ellos*, incluso seguí teniendo esa misma idea cuando ya no era una niña.

Robert Guillain, un periodista francés que pasó la guerra en Tokio, describió el poco adecuado equipamiento que utilizaban los bomberos de la ciudad y la falta de refugios antiaéreos públicos disponibles para salvaguardar a la población civil; la red de metro era demasiado poco profunda para poder proporcionar una protección segura.

Tampoco se construyeron refugios privados, salvo hoyos cavados a toda prisa en algunos jardines. «La gente no se atrevía a tomar precauciones por miedo a quedar mal. Tokio sabía —escribió— que la ciudad no era más que una aldea de tabiques de madera que había crecido demasiado. Por la noche, en las calles, uno estaba en cierto modo envuelto en madera. Todas esas vigas secas, toda esa madera lista para arder, esperando a que saltase una chispa. Detrás de aquellos tablones, millones de personas dormían en esteras de paja». Luego, en septiembre de 1944:

> El suelo de Tokio se abrió de repente con millones de agujeros como cráteres de bombas antes de los bombardeos y en previsión de los mismos. Agujeros por todas partes: en solares vacíos, en jardines, incluso en las calles, en todas las aceras, agujeros cada docena de metros. *Agujero* es el único nombre que merecen estos refugios; estas lamentables trincheras, cavadas febrilmente por orden de las más altas esferas un buen día de septiembre, en todas partes a la vez, por toda la ciudad, eran todo lo que el Gobierno había planeado para proteger a siete millones de personas de las bombas que se avecinaban. Cada una tenía un máximo de tres metros de largo y unos dos metros y medio de profundidad. No había techos […] las amas de casa, en ropa interior, se acuclillaban dentro de ellas con las rodillas pegadas a las clavículas y esbozaban sonrisas de satisfacción hacia el cielo; ahora ya podían venir los bombarderos.

Una vez fuera del restaurante de *soba*, llamé a un taxi en el puente de Kototoi. Le di al conductor la dirección y se puso en marcha hacia el este.

—Nunca he oído hablar de ese sitio —dijo.

Atravesábamos Kōtō-ku, que, de todos los distritos de Tokio, es el que tiene una forma más extraña: fotografiado desde un satélite, parece un monstruo de dibujos animados con enormes fauces formadas por terrenos ganados al mar, rectángulos geométricos que perforan la bahía de Tokio. Kōtō-ku es Tokio en miniatura: campos de golf, helipuertos, campos de béisbol. Plantas de incineración de residuos y canales, muelles y subestaciones eléctricas. Un parque temático en Odaiba recrea un balneario de la era Edo en el mar, con peces que se comen la piel muerta de los pies mientras los tienes en remojo.

El taxi bordeó la inmensa base de la torre Skytree y luego atravesó el distrito de Kameido Tenjin, cuyo puente luna de color rojo y sus pérgolas de glicinas se han hecho famosos gracias a diez mil xilografías. En los grabados de Hiroshige, el santuario aparece como un lugar íntimo, deslumbrante después de una nevada, mientras que su obra más famosa y tardía, *Glicinas en Kameido Tenjin*,[183] distorsiona la perspectiva de modo que un único racimo de color violeta eclipse el arco radiante del puente de Kameido, su agua, un viejo pino e incluso el propio cielo. Los personajes que aparecen en la imagen tienen el mismo tamaño que los pétalos de las glicinas. Diez años después de que Hiroshige dibujara ese puente de luna y las flores que se agrupan a su alrededor, el sogunato Tokugawa caería; pero el mundo de Hiroshige está fuera

del tiempo. Su enredadera no se marchita, aunque el propio Kameido Tenjin ardiera en las llamas de 1945. El nuevo templo está hecho de hierro y hormigón. Fue construido a la escala de su predecesor, pero parece pequeño y sucio.

—Nunca he oído hablar de este lugar —repitió el conductor, mirando la dirección—. ¿Sabe a dónde va?

—No. —Hice una pausa—. Simplemente déjeme allí. Ya lo encontraré.

Me bajé junto a un restaurante chino cerrado y, una vez que el taxi se alejó, me quedé escuchando el silencio de la calle. Miré mi mapa y empecé a alejarme del museo. Cualquier cosa con tal de no entrar. Pasé por delante de una o dos casas antiguas con cubiertas de tejas de arcilla de tipo tradicional *kawara* y madera de arce, bambúes y pinos retorcidos, pero la mayoría de las edificaciones eran bloques de apartamentos con paredes de hormigón o de azulejos. Me detuve frente a un viejo jardín y observé como los gorriones se posaban en un árbol de caqui y picoteaban los frutos color naranja, que eran más grandes que los propios pájaros.

La calle estaba vacía, pero podía oír a alguien en otro solar, quizás en un callejón vecino, martilleando sobre metal corrugado. Era un sonido plano. En algún lugar se cerró una puerta, o se abrió. Miré hacia el jardín, más allá de los gorriones, hacia los últimos abanicos de oro de un árbol *ginkgo*. Detrás de mí, alguien empujaba un carrito de bebé; oí el sonido que hacían las ruedas contra la gravilla del asfalto. El niño que iba dentro debía de estar durmiendo. Más lejos, se oyó la música apagada de unas llaves en un bolsillo, y luego el barrio volvió a quedar en silencio. Me di la vuelta y la calle estaba vacía. Volví por donde había llegado.

La apariencia externa del Museo del Ataque Aéreo de Tokio no ofrece pistas sobre lo que hay en su interior. Es un edificio de piezas de hormigón poco llamativo entre un mar de otros edificios también de bloques de hormigón. Podría haber sido cualquier cosa: la consulta de un médico, la oficina de una pequeña empresa.

El interior del museo parecía estar vacío, pero había dos personas. Eran dos mujeres mayores que ejercían de guías. Estaban en la planta baja, conversando. Compré un *ticket* de entrada y luego pregunté si alguien podía responder a unas preguntas. Nihei Haruyo, una de las mujeres, de pelo negro como ala de cuervo, dijo que me mostraría el museo.

Se llamaba Nihei y me recordaba a un pájaro pequeño: apenas me llegaba al hombro. No aparentaba la edad que tenía, ochenta años, aunque realmente los tenía. Había nacido en mayo de 1937.

La otra mujer me entregó una copia del testimonio de la señora Nihei sobre la noche en que Tokio se convirtió en un mar de fuego.

Tenía ocho años. Mi familia vivía en Kameido: papá, mamá, mi hermano, mi hermana pequeña y yo. El 9 de marzo fue una noche como cualquier otra. Comimos una buena cena protegidos detrás de nuestras cortinas de oscurecimiento. Escuchamos la radio. Luego nos fuimos a la cama.

En la radio sonaba «Los pequeños cedros de las montañas». Lo recuerdo.

Puse mi ropa al lado de la almohada; luego alineé mi mochila y mi casco antiaéreo. A continuación, mis zapatos. Si colocabas las cosas en orden, podías vestirte incluso cuando la oscuridad era total.

No sabía qué hora era, pero mi padre dijo: «¡Esta vez es diferente! ¡LEVANTAD! ¡DESPERTAD!».

Afuera hacía mucho frío y el cielo aún estaba oscuro. No había fuego donde estábamos. Pero el viento era increíblemente fuerte. Hacia el sur, pude ver una mancha roja extendiéndose en el horizonte y un torbellino de fuego.

Mi hermano estaba fuera porque trabajaba de voluntario y mi padre estaba de guardia. Mamá, mi hermana y yo nos metimos en un refugio antiaéreo público que tenía espacio para dos familias. Yo estaba temblando. Por encima de nosotros, oíamos ruidos: gente pasando, gente gritando y gritando, niños llorando. Había explosiones. Entonces oí la voz de papá: «¡Si nos quedamos aquí, moriremos abrasados! ¡Fuera! ¡Fuera! ¡Rápido!».

Mi madre y mi hermana salieron y yo las seguí, pero mi vecino me sujetó: «¡Quédate dentro! Vas a morir abrasada». Intentó arrastrarme hacia atrás, pero le aparté la mano de un manotazo y salí. Corrí hacia arriba, hacia el terraplén y hacia las vías del tren. Desde ese lugar elevado, vi cómo se quemaba mi casa.

El cielo estaba en llamas, la tierra estaba en llamas, y había un ruido: «GOOOOOO, GOOOOO». Como la voz de un monstruo. Las ráfagas de viento hacían volar grandes bolas de fuego hacia los lados.

El tornado llameante arrasó las casas una a una con un rugido atronador. La gente estaba en llamas y corría. Los niños ardían a la espalda de sus madres, pero estas no dejaban de correr. Los niños en llamas no soltaban a sus madres de la mano y seguían corriendo. Los que caían al suelo quedaban convertidos en bolas de fuego.

Llegaron los camiones de bomberos e intentaron combatir el incendio, pero este no retrocedió, en absoluto. El agua se agotó. Al final, los bomberos quedaron atrapados en el infierno. Un hombre estaba de pie con una manguera de la que ya no salía agua, y se quemó sin moverse de donde estaba. Vi un caballo a mi lado tirando de un carro abarrotado de cosas. Los bultos estaban ardiendo y el fuego había saltado al caballo, pero este se había quedado quieto. El hombre que llevaba las riendas también estaba en llamas.

Entonces el fuego empezó a subir por el dique. La maleza seca empezó a arder. Papá, mamá, mi hermana y yo corrimos hacia la estación, justo en el mar de fuego. Mis padres gritaron: «¡Quítate el casco!». Me solté de la mano de papá para

deshacer el nudo. El viento me lanzó hacia atrás y quedé separada de mi familia.

El fuego estaba por todas partes. Y, de repente, la oscuridad.

Había un edificio alto de piedra, y en las sombras que lo rodeaban había una mujer de pie que ardía. La llama no era roja. Era verde y ondulante, como si la mujer llevara un precioso kimono de manga larga. Me miró fijamente y extendió los brazos, y pensé: «¡Tengo que apagar el fuego!». Extendí los brazos hacia ella, pero entonces me di cuenta de que no tenía nada para apagar el fuego, ni gorra ni mochila ni abrigo ni zapatos. Así que iba a apagar las llamas con mis propias manos. Entonces oí la voz de una señora detrás de mí: «¡No vayas allí, vas a morir!». Sentí como si me hubieran abofeteado y me di la vuelta.

Entonces choqué con algo al rojo vivo. Una farola. Volví a ser consciente. Fue entonces cuando supe que estaba sola. Sin mamá, sin papá. Sentí el calor por primera vez.

Llamé a papá una y otra vez, pero no oí respuesta. Corrí y seguí llamando: «¿Eres tú, papá?».

Finalmente, no pude moverme más. Me senté donde estaba. Mi cuerpo se sentía cada vez más pesado. Me sentía somnolienta, asfixiada. A lo lejos oía las campanas de los bomberos. Luego, a veces, voces humanas. Dos hombres que se gritaban.

«¡Somos japoneses! ¡No podemos morir así! ¡Seguid vivos! ¡Sigue vivo! ¡*Yamato damashii!*».[184]

Los fuegos se iban apagando. Amaneció y luego salió el sol. Me sacaron de debajo de una montaña de cuerpos. Estaba al fondo de todo. Mi padre me había encontrado. Me habló toda la noche para que no me fuera. Ni siquiera podía decir «papá». Me preguntaba dónde estaba, qué había pasado. Hasta donde podía ver, no había nada. Solo humo del color del agua sucia. Se elevaba como la niebla. Ningún sonido. Nada se movía. En algunos lugares, danzaban llamas de color azul pálido.

Cuando miré hacia abajo, vi que las personas que habían quedado amontonadas sobre mí estaban muertas, reducidas a cenizas negras. Me habían salvado.

Tomé las cuatro páginas del testimonio de mi guía y leí la primera línea. «La noche de las llamas. ¡Hasta mañana!»; «¡Juguemos mañana!». Pero yo leía el japonés muy despacio, y necesitaba un diccionario, así que le di las gracias a la mujer que me había dado el folleto y lo metí en mi bolso sin leerlo.

La señora Nihei me condujo al piso de arriba y me acompañó a través de los objetos expuestos. Era como si estuviéramos en su propia casa. La primera planta albergaba sobre todo obras de arte, óleos y acuarelas, y una sala de proyecciones donde podían verse entrevistas grabadas a supervivientes de las bombas incendiarias.

Un piano vertical y una edición de 1943 del «Impromptus y Momentos musicales», de Schubert, oscurecida por el humo. Junto al piano había un gran panel caligráfico, pintado sobre un rectángulo cortado como papel de estraza como el que usan los carniceros. La amplia superficie estaba salpicada, manchada, embadurnada de tinta color ceniza. El artista, Inoue Yuichi, era en el momento del bombardeo un joven vigilante nocturno;[185] sobrevivió al holocausto solo por accidente: estaba fuera de servicio el 9 de marzo. Aquella medianoche, las personas que intentaron refugiarse en la escuela que él vigilaba quedaron atrapadas en su interior:

> Los edificios de la escuela estaban en llamas. Había tanto fuego que parecía que fuese de día. Los vecinos no tenían a donde ir. Era como si estuvieran en un horno hermético. Llega la mañana y todo está quemado. El silencio. El vacío. Solo escombros. Mil personas se habían convertido en una masa carbonizada.

Las grafías de Inoue se agrupan como personas que intentan abrirse paso entre los demás, empujándose presas del pánico. Alrededor de cada una hay un halo de pinceladas de tinta: gotas, lluvia negra, partículas. Ni sólido ni líquido. La hoja de carnicero está repleta de marcas, desde la primera palabra —*Amerika*, seguida de un largo espacio en blanco— hasta la última: *vida*.

«Los supervivientes —escribió Inoue— no podían sentir nada ni hacer nada. Simplemente se quedaron donde estaban. Sin voz y sin lágrimas».

Le pregunté a la señora Nihei si podía tomar una fotografía de la obra de Inoue.

—Sí, adelante —respondió—. Lo único que no puede fotografiar son las imágenes de los muertos. Esas están arriba.

Subimos al segundo piso y, de nuevo, la señora Nihei se mostraba tan relajada como si estuviera en su propia casa. Señaló una vitrina que contenía dos bidones incendiarios M-69 en equilibrio sobre sus extremos. El grueso metal de uno de los cilindros estaba rasgado, como si fuera de papel; el calor de la carga de fósforo había cortado el acero y lo había moldeado en forma de una cinta atada en lazos elaborados como para envolver un regalo. El metal descascarillado parecía sucio dentro de las vitrinas cristalinas.

La señora Nihei señaló con la cabeza la bomba de racimo.

—Aquella noche las bombas caían como la lluvia —comentó—. No se podía respirar, el humo era muy espeso. Todo

ardía. Todo se incendió.

La señora Nihei señaló el interior de una maqueta que recreaba una casa de la época de la Segunda Guerra Mundial, con estrellas de cinta adhesiva pegadas a las ventanas de cristal, con cortinas de oscurecimiento y con bombillas también forradas de tela oscura.

Miré el pequeño y ordenado interior y traté de imaginarla a ella dentro de una habitación como aquella, cuando era niña, atenta a las sirenas antiaéreas y a los aviones que volaban por encima…

—¿Tenían alguna idea de lo que se avecinaba?

—No teníamos ni idea —dijo—. Pensábamos que estaríamos a salvo.

La señora Nihei se dirigió a otra vitrina, que contenía un registro del templo con el número de muertos en los bombardeos y de las casas y los edificios arrasados. «*Namu Amida Butsu*», había escrito el monje. «Yo venero al Buda Amida». Lo que quedaba de una vida, de una familia, de una calle donde vivían varias familias, de un barrio, de una ciudad: marcas dispersas en un rollo de papel.

Más objetos rescatados tras los bombardeos: una boquilla perfectamente conservada unida a los restos carbonizados de una pipa, que tenía un aspecto extrañamente grácil, como los huesos de una mano o como una figura de Giacometti. La viuda de un bombero la había donado al museo. Un diminuto kimono de niño, con su estampado de flores ennegrecido. Un chaleco de hilo rojo tejido a mano para un bebé.

Encima de las pantallas había fotografías enmarcadas: gente arrastrando carros a través de un océano de cenizas. Una pared de cuerpos ennegrecidos. Y la fotografía más famosa, la más horrible: la de una madre y su bebé; sus cuerpos desnudos, pero sin contornos, cada parte ennegrecida, excepto una sombra blanca en la espalda de la madre; el lugar donde el bebé se había acurrucado contra ella mientras ambos ardían.

Volví a mirar el pequeño kimono, apartando la mirada de la señora Nihei.

—Y ¿cómo puede… cómo puede seguir reviviendo aquella noche? ¿Cómo puede trabajar aquí? ¿Cómo puede mirar estas fotografías una y otra vez…?

—Por supuesto, mirar las fotografías me afecta… Todo mi cuerpo tiembla cuando las muestro.

Más tarde, en la declaración de la señora Nihei, leí:

> Vi a una madre acunando a su bebé. Los cuerpos eran como cerillas carbonizadas, y estaban por todas partes. No quería pisar ninguno, así que me movía entre ellos, pero, a mi pesar, acababa pisándolos. Tenía que ir de puntillas. Después de que mi padre me encontrara, pasamos por delante de un bebé muy pequeño que agitaba las manos y las piernas. Estaba en la carretera, llorando como un pequeño grillo. Me detuve al verlo, pero mi padre me dijo: «No. No. Ahora no». Y me apartó. Miraba hacia atrás, hacia atrás, pero tenía que seguir. Podría haber salvado a aquel bebé, pero no lo hice. Fui testigo de su vida, pero lo maté porque no hice nada. Esa culpa se quedará conmigo para siempre. Nunca desaparecerá.

Pasamos por delante de una teja *kawara* de arcilla que se había fundido con un plato de porcelana azul y blanca; monedas que los incendios habían transformado en lava burbujeante que luego se había enfriado formando una masa que parecía coral negro petrificado o una esponja. Una botella torturada hasta perder su simetría y convertirse en una masa brillante.

La siguiente vitrina contenía objetos que habían sobrevivido. En aquella sala de los daños, esas cosas tenían quizá las formas más extrañas de entre todas las del museo: su perfección era casi siniestra. Había un juego de muñecas completo para el festival del Día de las Muñecas (Hina Matsuri)[186], [187] de marzo, que se había celebrado unos días antes del bombardeo.

El diminuto emperador estaba perfecto, sin una sola mancha o marca de quemadura en su sombrero de oro, su capa dorada o sus pantalones de color violeta. La emperatriz y las damas de honor también estaban impecables, y los dulces en miniatura que llevaban parecían frescos, listos para comer, incluso después de setenta años.

—Todas mis muñecas se quemaron —me contó la señora Nihei en voz baja, de pie detrás de mí—. Y mis amigos murieron, y también cada uno de nuestros vecinos. Pero mi familia sobrevivió. Los cinco. Nuestra casa se quemó por completo, a excepción de una sola tubería de agua. Abrí el grifo y el agua salió a borbotones. La recogimos con las manos, y bebimos y bebimos, y noté el sabor de la arena en mi boca. El agua estaba fría y deliciosa.

—¿Encontró un lugar seguro? —pregunté.

—*Ningún lugar* era seguro —respondió ella con rabia—. No podías encontrar ningún lugar seguro.

—Sin embargo, *todos* los miembros de su familia sobrevivieron —comenté, mirando un mapa de Tokio salpicado de círculos rojos. Cuanto más grande era el círculo, más bajas había en aquel lugar. Mukōjima, Honjo, Asakusa eran enormes manchas rojas sobre un fondo blanco—. *Todos* ustedes, ¿cómo fue posible?

La señora Nihei tenía casi ochenta años, pero cuando la miré vi a mi hija, que era solo un poco más joven que la

señora Nihei la noche del gran ataque aéreo. Imaginé a mi hija deambulando entre las ruinas de una ciudad en llamas; buscándome, buscando a su padre. Perdida.

—¿Cómo? —preguntó la señora Nihei, con la cara desencajada—. *¿Cómo?* No lo sé. No lo sé.

La campana del tiempo más oriental ha desaparecido, sus tres ríos están bajo el hormigón.

Las casas de té y los transbordadores de la orilla este, sus santuarios y sus restaurantes de carpas, los puestos de tiro con arco en el Salón de las Treinta y Tres Bahías. El barrio de los faroleros. La red de canales y sus barcos de recreo, y las arboledas de cerezos centenarios. Yoshimura Hiroshi, en *Las campanas del tiempo de Edo*, escribió: «Cuando todo lo demás ha desaparecido, incluso el nombre se vuelve precioso».[188]

En la actualidad, las orillas del Sumida están salpicadas de arquitectura de última generación de la burbuja de los años ochenta y de las llamadas décadas perdidas posteriores: el Huevo de los Vientos, una enorme cápsula de metal brillante, con pantallas de cristal líquido cuyas imágenes cambian cuando sopla el viento; el Museo de Tokio-Edo, que parece un Skywalker gigante sacado de *La guerra de las galaxias*. Y, al norte, la torre Skytree.

Caminé por el estrecho parque donde la campana había tocado las horas para los artesanos y los trabajadores de los almacenes de madera, y para los borrachos, las prostitutas y los músicos de la orilla oriental, cuando de repente, subiendo unos escalones de embaldosado poco profundos, me hallé ante un monumento a la campana del tiempo de Yokokawa-Honjo: una torre con una campana modelo en su interior. Era del tamaño de mi cabeza y estaba clavada en su sitio. La campana no podía moverse, y mucho menos sonar. Su torre de granito era más baja que yo, y no mucho más ancha.

La campana estaba allí y sin embargo no estaba. Como el propio Yokokawa-Honjo.

Tras regresar a Inglaterra, un día una postal cayó en mi felpudo. Decía: «El Café Daibo cerrará, después de haber permanecido treinta y ocho años en el mismo lugar». La postal decía: «Daibo no tiene pelo». La postal decía: «Daibo no había decidido qué hacer a continuación». Leí bien las palabras y las volví a leer, y finalmente pensé que había sido un error, que debía de haberlo entendido mal.

Un amigo visitó el Café Daibo y me llamó por teléfono.

—Tenías razón. Daibo está realmente calvo. No tiene absolutamente nada de pelo. Y sí, lo siento, pero su café está cerrando. ¿Por qué te afecta tanto? En esta ciudad las cosas se derriban, no duran mucho tiempo. Se sustituyen por otras nuevas. El edificio donde está el café ni siquiera encaja con Omotesandō. Es prácticamente el único lugar que tiene más de diez años.

Me pregunté si Daibo estaba enfermo. Me pregunté qué había pasado. El Café Daibo iba a cerrar el día de Año Nuevo de 2014.

Daibo había creado una comunidad dentro de una de las ciudades más grandes del mundo, y esa comunidad era como algo construido en un acantilado junto al mar. Estaba siendo arrasada.

Compré un billete de avión para Tokio, y llamé a Daibo antes de volar.

—Daibo al aparato.

—¿Daibo? Soy Anna. Buenos días. —Era de noche en Japón—. Recibí tu carta. ¿Qué quieres que te traiga?

—Solo tráete a ti misma. Y, Anna… —Esperó tanto tiempo que pensé que se había cortado—. Comprendes que…

Utilizó una palabra que yo no conocía, aunque me pregunté si la habría oído antes. Y la última palabra: ¿significaba que había «muerto» o que «ya no existía»?

—¿Cuándo? —pregunté con cautela, tratando de no comprometerme.

—Hace cuatro o cinco meses. Y, Anna… —De nuevo el largo silencio, el eco de la línea.

—¿Sí?

—No te preocupes.

—No me preocuparé.

Después de haber colgado, me di cuenta de que Daibo había dicho: «El café va a cerrar». *Cerrar* era la palabra que yo no había entendido inmediatamente. Pero, me pregunté, ¿por qué iba a sorprenderme eso? Ya lo decía en su postal.

En el café, un empleado estaba sirviendo. Estaba concentrado y no levantó la vista; no le reconocí. Daibo no estaba allí. Finalmente, el asistente me indicó que me sentara en el extremo del mostrador. Yo venía directamente del aeropuerto. Sentía los ojos secos, como si la cavidad detrás de ellos estuviera llena de arena.

—Café con leche —dije.

Entonces la puerta del baño se abrió con un clic y salió un anciano. Podía ser uno de los clientes de Daibo; alguien que había frecuentado Omotesandō Crossing y que venía a tomar café desde hacía mucho más tiempo que yo. Entonces el hombre me miró y se puso a caminar, y vi que era Daibo. Un Daibo que parecía una fotografía superpuesta al Daibo de antes. Tenía pelo, pero le había crecido blanco puro, un suave halo de vello.

Daibo rodeó el mostrador lentamente hasta situarse junto a mi asiento.

—Bueno, ha pasado tiempo desde la última vez que te vi —dije, utilizando la fórmula japonesa de cortesía. Cuando uno no sabe qué decir en Japón, casi siempre hay un guion que te ayuda, unas palabras para llenar casi cualquier espacio.

Él ignoró las frases hechas.

—¿No tienes *jet lag*?

—Estoy bien.

Daibo se señaló su luminosa corona de pelo, haciendo una mueca.

—Mi pelo es…

—A mí siempre me parece que estás muy bien.

—Llevo estas gafas… —Tenían una montura de carey, y cuando se las quitó, pensé que su cara reflejaba una luz borrosa, como las estrellas en las fotografías. Se las volvió a poner—. Le dan un cierto carácter a mi cara.

—Me gustan tus gafas… Pareces un intelectual de Taishō.[189]

Daibo volvió a hacer una mueca. Si la década de 1920 significaba *glamour* para mí, para él aquella década significaba viejo. Yo quería decir «vanguardista», pero no conocía la palabra en japonés.

—Ahora tengo que irme a casa —murmuró—. Porque estoy resfriado…

—¿Por el viento?

Gripe y viento suenan igual en japonés, aunque, por supuesto, las palabras se escriben de forma diferente. Un tifón se acercaba a Tokio, y pensé que se refería al tiempo.

—No, porque estoy *enfermo*. —Hizo una pausa—. ¿Vendrás mañana?

—Vendré cada día hasta que tú vuelvas a estar aquí.

Daibo se levantó, se inclinó hacia mí y cogió su sombrero fedora del perchero de la pared. Se lo colocó sobre su brillante cabeza. Luego se fue.

Para mi último café con leche en su tienda, Daibo eligió un cuenco oscuro, uno que nunca había usado antes. Era de color negro mate, como una pieza de *go*, el color de las fichas que eliges si eres el jugador más débil.

Cincuenta días después, el café cerró, y al año siguiente, las excavadoras derribaron las paredes del edificio y pasaron por encima de lo que habían sido los tejados.

Que el Café Daibo cerrara no fue una sorpresa en una ciudad de nuevos lugares y novedades constantes. La sorpresa consistía en que alguna vez hubiera existido.

芝切通し

«Shiba-kiridoshi»

«En Zōjō-ji, en el parque Shiba, se encuentra la mayor de todas las campanas de la capital. Fue fundida en 1678. Originalmente se llamaba "lo que se tarde en recorrer un ri*", porque la gente creía que el sonido que se producía tras cada golpe perduraría durante el tiempo que tardaba un viajero en recorrer la distancia de un* ri*; es decir, unos 3,2 kilómetros».*[190]

S. KATSUMATA,
Gleams from Japan (Destellos de Japón)

Shiba Kiridoshi.
La torre de Tokio

Una puerta bermeja. Un pino alabeado bajo la lluvia. Un oleaje ondulante de hojas y flores de loto se agolpa en un puente de madera; no hay tierra ni cielo, solo las flores que se abren.

Kawase Hasui,[191] cuyas seiscientas xilografías inventaron una imagen idealizada del Japón de mediados del siglo XX, era poco probable que se convirtiera en un artista: miope y criado para ser tendero, no comenzó su formación académica hasta los veinticinco años. Asimismo, sus grabados son ensoñaciones que no concuerdan con una época en la que las tormentas de fuego incendiaron la capital en dos ocasiones. El Tokio de Kawase es una ciudad de pétalos de cerezo, sauces y malecones de piedra que se reflejan en el agua. Los restos carbonizados del siglo XX están totalmente ausentes en su obra.

Nacido en 1883 en el seno de una familia que vivía en el distrito del templo de Shiba, cerca de Zōjō-ji, donde están enterrados seis de los sogunes Tokugawa, se esperaba que Hasui siguiera a su padre en el negocio familiar: la fabricación y venta de *kumihimo*, los finos cordones trenzados que se utilizan en la vestimenta tradicional japonesa. El padre de Hasui le prohibió asistir a clases de arte e insistió en que estudiara contabilidad e inglés. Al no poder ser aprendiz de un artista establecido,[192] Hasui aprendió a dibujar de forma autodidacta copiando ilustraciones publicadas en los periódicos y calcando grabados xilográficos antiguos.

Cuando el marido de su hermana se hizo cargo de la tienda de *kumihimo*, Hasui quedó por fin libre para centrarse en el arte del dibujo; se ganó la vida diseñando portadas de revistas y anuncios publicitarios. También trabajó en sus propios grabados originales en madera: *Doce meses de Tokio* y *Escenas seleccionadas de Japón*. Cuando se produjo el terremoto de 1923, Hasui había llenado 188 cuadernos de dibujos, todos los cuales se quemaron en los incendios que siguieron al temblor. El Shiba también ha desaparecido: sus espacios verdes y sus templos han sido sustituidos por el Hotel Prince, un campo de golf, una bolera y una torre «Eiffel». Las huellas sentimentales de Hasui son lo que queda de su antiguo barrio.

En Roppongi pasé junto a un tocón pintado de azul y a edificios en forma de bloques de Tetris construidos para rellenar el espacio. Un mendigo con un trapo azul atado a la cabeza arrastraba sus pertenencias hacia los bares y clubes de Roppongi Crossing. Había carteles que anunciaban fideos *soba* chinos, el Hard Rock Café, el edificio Roy. Un bar llamado Glass Dance, y máquinas expendedoras repletas de cigarrillos Natural American Spirit. El logotipo mostraba a un indio de las llanuras coronado con plumas de águila.

El arcén de la carretera olía a orina. En una floristería, una multitud de orquídeas blancas como el hielo llenaba el espacio, casi de pared a pared.

Paré un taxi; lo conducía una mujer. Llevaba el pelo largo, muy largo, recogido hacia atrás.

—Quiero ir a Zōjō-ji —anuncié.

—¿Le gustaría oír a mi profesor de canto? —preguntó ella de repente, mientras pisaba a fondo el acelerador.

Bajamos a toda velocidad por Torii-zaka.

—Su nombre es Koga Hisashi… Es realmente increíble.

Manipuló su iPod y la voz de un contratenor llenó la cabina del vehículo.

—*Ave Maria!* —Koga se lanzó a los trinos belcantistas con tal ímpetu que, por un momento, creí que el cristal de la ventanilla del taxi estallaría. Lo que estaba cantando era una falsificación ingeniosa, aunque exagerada, de una pieza escrita en la década de 1970 por el guitarrista soviético Vladímir Vavílov. Vavílov pensó que el público apreciaría más a

un compositor renacentista desconocido que a un ruso contemporáneo, así que fingió que su propia versión del *Ave Maria* pertenecía al repertorio del poco conocido compositor del siglo XVI Giulio Caccini.[193]

—Me encanta esta canción —exclamó la taxista, y añadió—: Estoy practicando mi inglés antes de las Olimpiadas.

—¡Esto que cantan es latín! —exclamé.

—¿En serio? —dijo ella sorprendida—. ¿Latín? ¿Y dónde se habla eso?

Cuatro furgonetas blancas con los crisantemos dorados imperiales estarcidos en sus laterales pasaron junto a nosotros. Sonaba música marcial por los altavoces que llevaban instalados en el techo: «Plegaria al amanecer». «Canción del campamento»: «Acariciando las crines de mi caballo, me pregunté qué nos depararía el mañana. Entre balas, tanques y bayonetas, descansábamos sobre almohadas de hierba en nuestros barracones de campaña. En un sueño se me apareció mi padre, llamándome para que volviera a él cuando cayera. Las canciones de guerra y las falsas armonías renacentistas luchaban por imponerse».

Dejé el taxi frente a la Sanmon, la Triple Puerta, la entrada de color bermellón de Zōjō-ji. Dicen que al cruzar las tres puertas los visitantes se despojan de los tres pecados —la estupidez, el odio y la codicia— que nos atrapan y nos alejan de la iluminación. Es la puerta que abre el templo zen y tiene la función de marcar el límite entre lo divino y lo profano, y de borrar el mundo de la ilusión. Atraviésala y sabrás que nada en este mundo tiene un carácter distintivo. Nada tiene una forma distintiva. No hay nada que buscar.

La gran carretera Tōkaidō, que conectaba Kioto y Edo, comenzaba y terminaba cerca de Zōjō-ji.[194] El templo se definía no solo por su papel espiritual y su asociación con los Tokugawa, sino por su proximidad a los centros de ajusticiamiento de Suzugamori; a los barrios de recreo de Shinagawa; y al distrito de los albergues para marginados sociales. En la avenida que baja desde la torre del campanario del templo había bares de copas y de tapas, y en ella se mezclaba la música de las baladas *jōruri* con el reclamo de los magos callejeros y de las prostitutas. El aire estaba impregnado de los olores de los *yaki onigiri* (bolas de arroz a la parrilla), del incienso que salía de los templos y del aroma de las tiendas de té. Este endeble Shiba se armaba al anochecer, en la hora llamada *kuremutsu*,[195] y se volvía a desarmar al amanecer.

El Zōjō-ji purificaba y disolvía los problemas sociales y la suciedad del interior de la ciudad.Varillas rosadas de incienso ardían en un caldero de bronce; entré en la Sala para la Seguridad de la Nación, donde la genealogía Tokugawa, desde el primer sogún hasta el último, estaba inscrita en la pared. Después de que el último sogún abandonara la ciudad, los objetos sagrados que habían pertenecido al templo privado de la dinastía se reunieron aquí: dieciséis estatuas de los *arhats*, seres que han alcanzado el nirvana y por ello no renacerán de nuevo; pinturas de halcones; y una imagen de bronce del siglo XVIII de Buda Amitābha[196] sentado en un enorme loto dorado de múltiples pétalos.

Los monjes vendían amuletos para la sabiduría, la salud y el éxito en los exámenes. El amuleto más caro era para conducir, a setecientos yenes; la sabiduría era barata, solo trescientos yenes. Venía en una diminuta bolsita de brocado de color violeta y dorado, sujeta con un cordón de seda blanca.

Fuera de la sala principal había un santuario liliputiense dedicado a Jizō, uno de los asistentes de Buda Amitābha y *bodhisattva* de la compasión. Jizō[197] es quien supervisa las transiciones de la vida[198] y las fronteras entre la vida y la muerte. Para cualquiera que viaje entre los dos mundos, él no es solo la guía hacia el infierno, sino también la posibilidad de retorno. Las puertas del santuario estaban cerradas, así que lo que había dentro no era visible. Los canalones para la lluvia —*kusari-doi*— iban desde el alero del santuario hasta el suelo. En cada uno de los eslabones del canalón había pequeños molinetes en ángulo; amarillos y rojos, estampados con flores rosas. Giraban alocadamente con el viento, chascando.

El armazón de metal rojo de la Torre de Tokio se cernía sobre los árboles, el templo y las tumbas Tokugawa. Se trata de un pequeño y tranquilo rincón de lo que antaño fue un vasto espacio, cuyas tumbas fueron inhumadas y trasladadas hasta aquí en la década de 1950. Una anciana vendía billetes de entrada —quinientos yenes cada uno— en un puesto frente a la puerta del siglo XIX, una construcción de madera y bronce martillado y desgastado: sinuosos dragones chinos trepaban entre nubes en forma de volutas. La mujer me entregó un billete de entrada y un paquete con diez postales en blanco y negro: un campanario y columnatas; peonías y fénix dorados. Las viejas fotografías habían sido sobreexpuestas, y las impresiones monocromáticas eran planas, sin brillo: las escaleras de piedra, los guijarros rastrillados y las tejas blanqueadas casi blancas, las sombras sin profundidad.

Para ver qué aspecto tenía el Shiba de mediados del siglo XIX, las cartas y los diarios de los residentes extranjeros poseen un valor incalculable: describen todo aquello que existía en aquel momento, ignorando tanto los deseos de quienes querían restaurar los edificios o el legado de la dinastía que los construyó, como la voluntad de los que querían desmantelar esos lugares. Para los europeos y americanos recién llegados, la antigua Edo podía ser misteriosa y sus ruinas

pintorescas, pero los castillos y los templos no tenían para ellos el significado emocional que sí tenían para los soldados y los habitantes de la ciudad que habían vivido los disturbios civiles que precedieron a la apertura del país a Occidente y a la restauración del emperador Meiji. Y, en algunos casos, los recintos, cuya entrada se había prohibido a la mayoría de la gente, se abrieron al público por primera vez; antes de la era Meiji, solo el propio sogún podía acceder a la sala principal de Zōjō-ji. Pero después de que el último sogún abandonara Edo camino del exilio, cualquiera que pudiera pagar la entrada podía visitarlo, aunque se recordaba a los extranjeros que debían «dejar las botas en la puerta de entrada».[199]

La primera guía de Japón escrita por un extranjero fue la del cónsul británico Ernest Mason Satow, que describió el Tokio de la década de 1870. Comenzaba exponiendo los límites dentro de los cuales el tratado permitía a los extranjeros viajar a Japón: el Shin Tone-gawa (Yedo-gawa) desde su desembocadura hasta la caseta de vigilancia de Kanamachi, y desde Kanamachi hasta Senji, por la carretera de Mito. Desde Senji, por el curso del río Sumida-gawa, hasta Furuya no Kami-gō. «Desde este último lugar, por una línea trazada a través de los siguientes pueblos […]».

Satow detalló los requisitos que debían tener los pasaportes, dio consejos sobre las licencias de caza («Este convenio estipula expresamente que el titular de la licencia no disparará más allá de los límites del Tratado»). Enumeró la ropa que necesitaría el viajero, desde un gabán ligero de franela que pueda colgarse y con bolsillos con botones, «de modo que cuando se lo quite y se lo dé a alguien para que lo cuelgue el contenido no corra peligro de perderse», hasta las mudas, los calcetines, los pañuelos o incluso las zapatillas y las almohadillas hinchables. El viajero debe recordar también llevar consigo cuadernos y material de escritura; lápices; tabaco; termo; medicamentos básicos; cuchillo; calzador; cordones de bota adicionales («los hipopótamos son los mejores»); brújula; termómetro de viaje; libros y mapas, incluido un diccionario de japonés; y polvo insecticida persa.

«Hay que entender claramente que es prácticamente imposible —escribió Satow—, cuando se viaja por la mayoría de los lugares del interior, obtener algo de comida que no sea del país; por lo tanto, aquellos que no puedan comer la comida nativa deben llevar sus propias provisiones. […] Por lo general, los dueños de las hospederías se oponen a que sus utensilios de cocina se utilicen para cocinar alimentos extranjeros. Por lo tanto, una sartén, y quizás también una plancha, serán de gran utilidad. Un extranjero quisquilloso debe, por lo tanto, llevarse abundantes provisiones de extracto de carne de vaca Liebig, salchicha alemana para sopa de guisantes, carne en conserva como la de McNeill & Libby de Chicago, leche en lata, galletas, mermelada, queso, sal y mostaza, tocino, té, azúcar y salsa Worcestershire. No olvide tampoco el sacacorchos y el abrelatas».

Después de enumerar las ubicaciones de las oficinas de telégrafo que se encuentran en todo Japón, los detalles de los mejores productos insecticidas («Keating's es indispensable») y las instrucciones sobre cómo tomar un baño («Ningún extranjero debería permanecer más de cinco minutos en un baño a una temperatura de cuarenta y tres grados centígrados o superior»), Satow da comienzo a la descripción del propio Tokio: «Debido a la forma y a la gran extensión de la ciudad, es imposible combinar todas las visitas a los lugares principales de una sola vez». Ofrece una descripción somera de los jardines del palacio del emperador, del Yasukuni jinja, recién construido para rendir culto a los espíritus de los que murieron luchando por el emperador durante la reciente guerra civil, y un breve esbozo de dónde se encuentran las distintas oficinas gubernamentales («Se puede dedicar un día a inspeccionar a fondo los distintos departamentos»). Luego Satow se dirigió a Shiba. La descripción de esta zona es casi la mitad de larga que su descripción del resto de Tokio. Habría sido una falta de tacto comenzar una guía con elogios al antiguo régimen, recientemente derrocado, así que Satow comienza de forma diplomática: con el palacio del emperador y las oficinas de los burócratas. Pero luego pasa a las verdaderas glorias de la ciudad: «Estas *go-reiya*, o tumbas —escribió—, están entre las principales maravillas del arte japonés. Nadie debería irse de Tokio sin verlas». O, como dijo otro diplomático europeo: «Veremos los templos de Shiba sin que nos deslumbren, sobrios todavía, si es posible, pero después no querremos visitar nada más. Porque en todo Tokio no hay nada más bonito que ver que esto».

Cuando Satow escribió su guía, solo habían pasado quince años desde que el último sogún partiera al exilio, y el templo estaba rodeado de andamios negros para protegerlo de los ladrones, que «están saqueando poco a poco el exterior de todos los edificios budistas de Tokio y llevándose algunos de sus hermosos ornamentos de metal, e incluso mutilando las lámparas de bronce».

La asociación de Zōjō-ji con los Tokugawa convirtió el templo en un objetivo especial: antes de la batalla de Sekigahara, el primer sogún Tokugawa, al cimentar su autoridad sobre Japón, pidió que Zon'ō, el jefe de Zōjō-ji, maldijera al bando contrario. Los Tokugawa no se limitaron a enterrar a sus muertos en el Zōjō-ji, sino que le atribuyeron la fundación y posterior mantenimiento de su poder. Por ello, las nuevas autoridades hicieron del templo un ejemplo para subrayar la derrota del antiguo régimen.

Todas las figuras de Buda fueron retiradas de la sala principal del templo.[200] El aspecto final era extraño: las estatuas de la diosa Amaterasu Ōmikami y otros dioses sintoístas aparecieron en la sala principal, y se colocó un gran *torii* frente a la

> puerta principal. En la ceremonia de apertura, los sacerdotes sintoístas se sentaron en un lado de la sala con sus altos sombreros negros;[201] frente a ellos había una fila de sacerdotes budistas con el pelo rapado y vestidos con túnicas fluidas. Los sacerdotes budistas, que se habían convertido en los sacerdotes nacionales, tenían que llevar sombreros ceremoniales sintoístas, hacer ofrendas a los dioses sintoístas y predicar las Tres Doctrinas.

Unos pirómanos quemaron el templo principal el día de Año Nuevo de 1874;[202] solo se salvaron el mausoleo de los sogunes y los patios. Un nuevo edificio, más pequeño y mucho menos bello, sustituyó al templo anterior, pero esta nueva obra parecía fuera de lugar, comparada con la grandeza de la puerta de Sanmon.

Después de que el emperador Meiji desbancara al último sogún, las tumbas de los Tokugawa se convirtieron en jardines públicos. Por veinticuatro *sen*[203] —con los que en aquella época se podía comprar un kilo de arroz—, un sacerdote guiaba a los visitantes por una galería lacada en rojo y negro hasta las tumbas de los sogunes séptimo y noveno, y hasta los templos que albergaban sus imágenes de madera, aunque las propias imágenes nunca se mostraban. El viajero dejaba que su mirada se sumergiese en los arabescos dorados, que en un día claro eran casi demasiado brillantes para mirarlos directamente.

Junto al altar principal, las persianas de bambú atenuaban las relucientes columnatas rojas y doradas, así como sus guirnaldas de pájaros y flores talladas. Más allá estaba la Puerta de los Espíritus Celestiales y, a continuación, el Patio del Medio, con doscientos farolillos de bronce antiguos. Fuera, la Puerta de la Tabla, con sus pilares famosos por sus dragones rojos tallados. Mira fijamente a cada uno de los dragones y estos cambiarán de forma ante tus ojos. O si giras la cabeza y miras a otro lado, y luego vuelves a mirarlo, el dragón se habrá movido de su lugar. Más allá de los dragones se encontraba el Patio Exterior y sus doscientos enormes faroles de piedra.

Aquí se hallaba el Oshi-kiri Mon, la hermosa Puerta Divisoria, que conducía a otro patio de linternas rodeado de una columnata «cuyo suave color rojo contrasta encantadoramente con el verde intenso de los árboles que la rodean». El monumento que coronaba cada tumba era de piedra sencilla, en marcado contraste con la fastuosidad de los templos.

«Vuelve sobre tus pasos —escribió Satow—, y contempla las tumbas del duodécimo, el sexto y el decimocuarto sogún. Bajo el artesonado y su dragón dorado, volando contra un cielo azul noche, hay pavos reales de madera y pinos, patos salvajes y crisantemos flotando en el agua, lirios blancos y peonías arbórea. Y bajo los fénix arcoíris, los lugares de enterramiento del segundo, sexto, undécimo y decimotercer sogún: puertas doradas, paredes doradas, paneles dorados, enormes pilares dorados […], el oro brilla en todas partes».

Frente a la corte del segundo sogún se encontraba la campana que «hacía sonar las horas que se oían en todo Shiba, pero cuyo sonido se estropeó con el incendio de Año Nuevo de 1874». Había lotos de latón dorado y un incensario de bronce fundido que databa de 1635. En el bosque del fondo estaba el Hakkaku-dō, la sala octogonal. «Es el lacado en oro más magnífico que puede verse en Japón, y algo que ningún turista debería dejar de visitar», escribió Satow. La tumba está pintada con escenas de las Ocho Vistas de Xiao-Xiang y del lago Biwa. Con dientes de león, con peonías. Bajo el pavimento yace el segundo sogún Hidetada, embalsamado con una mezcla de bermellón y polvo de carbón para preservar su cuerpo de la putrefacción.

En el exterior de la tumba había dos piedras que databan de 1644: en una, veinticinco *bodhisattvas* daban la bienvenida a las almas de los muertos. En la otra había una escena tallada que se refería a la entrada de Buda en el Paraíso.

En la noche del 24 al 25 de mayo de 1945, los bombarderos estadounidenses Boeing B-29 Superfortress dejaron caer sus cargas M-69 sobre Shinagawa, Gotanda y Hamamatsu, cerca de Zōjō-ji. Lanzadas en «racimos amables» de treinta y ocho o en racimos sueltos de catorce, cada tubo estaba repleto de gelatina de gasolina, que más tarde se conocería como «napalm», y cada bomba de aceite sin aletas explotó mediante una espoleta con un retardo de cuatro o cinco segundos después del aterrizaje. Un artículo publicado en 1945 en la revista *Time* describe lo que ocurría a continuación:

> Los M-69 se convierten en lanzallamas en miniatura, que expelen tiras de gasa impregnadas de una sustancia viscosa altamente inflamable y que se extienden a lo largo de cien metros. Todo lo que toca cada uno de estos elementos queda envuelto por las llamas. Aunque, individualmente, cada uno de estos puntos del incendio puede extinguirse tan fácilmente como una bomba de magnesio, llegan a ser tantos los focos que provoca una sola bomba de racimo que el problema para los bomberos es que no saben por dónde empezar a apagar este tipo de incendio múltiple.[204]

Durante aquellas horas se lanzaron 8.500 toneladas de material incendiario: más de 2,5 millones de bombas.

Los muros y las tejas del Zōjō-ji se incendian. Arde la sala principal sobre sus cimientos de granito; las columnatas, los dragones, las puertas estilo Tang de color oro y rojo. La tumba lacada en oro del segundo sogún. La sala octogonal. El templo de Benten —Benzaiten— arde en el centro del lago de lotos.

Después de la guerra, Kawase Hasui creó pocos grabados nuevos, dedicándose sobre todo a reeditar imágenes de sus cuadernos de dibujo de las décadas de 1920 y 1930: un arte que los críticos tacharon de «emocionalmente insípido, creativamente atrofiado». Los grabados de Hasui se vendían al por mayor a las autoridades de la Ocupación y luego se comercializaban al por menor en los puestos de las bases del Ejército estadounidense por unos pocos dólares: Hasui había reinventado los lugares políticamente sensibles de Japón y los había reconvertido en encantadores lugares turísticos. Los soldados estadounidenses se llevaron a casa los grabados y las planchas de madera originales para reproducir los grabados de Hasui, y, de este modo, el Japón de finales de la era Meiji sobrevivió en la imaginación extranjera años después de que los propios monumentos hubieran desaparecido de la capital.

En 1953, después de un día viajando por Tokio en busca de un nuevo tema que dibujar, Hasui regresó al barrio en el que había crecido, donde su padre había regentado la tienda de hilos y donde habían estado sus dos casas antes de que se las llevaran las llamas. En su diario, Hasui escribe que había querido dibujar la parada del tranvía frente a Zōjō-ji, pero que la fuerte lluvia se lo había impedido, así que recuperó sus viejos cuadernos y dibujó la puerta a partir de ellos y de sus recuerdos. La lluvia se convirtió en nieve. [205]

En *Zōjō-ji no yuki*, una imagen de la Triple Puerta del templo en una tormenta de nieve, Hasui trascendió la trillada pretensión que había limitado su obra anterior. Aquí creó una elegía para su barrio, y para todos los que vivieron, trabajaron y murieron en él. Más allá de las incalculables pérdidas humanas que se recuerdan, se elevaba esta elegía de la época. El Sanmon se cierne sobre las tres figuras del grabado mientras esperan «un tranvía que nunca parece llegar». Los cables eléctricos y las vías del tranvía dividen el grabado en cortes asimétricos: Hibiya dōri, la plataforma del tranvía, los tejados a cuatro aguas de la Triple Puerta, los árboles. Solo el cielo escapa a esas líneas negras; la nieve cae en ángulo recto hacia abajo, dando a la estampa una sensación de profundidad, de movimiento dentro de la quietud. La gran puerta roja, con su promesa de liberación de la ira, de la estupidez y de la codicia, se eleva por encima de los viajeros. Un tokiota cualquiera de 1953 habría mirado ese grabado y habría sabido que, más allá de la puerta, no había más que escombros y vacío.

Las figuras humanas miran hacia otro lado.

La esposa de Daibo estaba preocupada por él. Le faltaba algo. Ella buscó en su diccionario, y yo, mientras, consulté el diccionario Kotoba en mi iPhone. Por fin encontramos la palabra que ella quería decir: *serenidad*.

Me explicó que Daibo ya no tenía serenidad. Siempre había formado parte de él, incluso cuando era joven, pero con la desaparición del café, aquello, fuera lo que fuera, había también desaparecido.

Le dije a la señora Daibo que, si su marido estaba sufriendo, ella también debía de estar sufriendo. Y añadí:

—«Cuando uno llora, el otro percibe el sabor a sal». Es un proverbio árabe.

—¿Puedes escribirlo para mí?

La señora Daibo entendió las palabras en inglés; yo traduje la frase a grandes rasgos, pero le prometí algo mejor, algo más ingenioso. Le dije que tenía un amigo que era traductor profesional. Él lo vertería perfectamente al japonés.

Con esta idea en mente, quedé con Arthur en el Crown Cafe de Asakusa y le pregunté si podría traducir la pequeña frase al japonés. Si él era capaz de leer el lenguaje clásico de *La historia de Genji*, pensé, no le resultaría difícil traducir una sola línea.

Pero me equivocaba. Arthur miró las palabras y frunció el ceño. Apartó el papel como si necesitara gafas para leerlo.

—Este dicho no funciona en Japón. Es algo que solo tendría sentido en un clima muy seco…

—Donde el agua sea un bien muy preciado —remaché.

—No puedo imaginarme a nadie en Japón «lamiendo lágrimas». La gente de aquí lo consideraría antihigiénico.

Yo también fruncí el ceño, pero debido al café, que tenía el sabor desagradable del ácido de la tubería. Deseé con toda mi alma haber ido a un Starbucks, donde podría haber tomado un expreso decente.

—En japonés clásico, se hablaría de «mojar las mangas».

—¿Significa que agachas la cabeza para que nadie te vea llorar?

Arthur me ignoró y garabateó una frase en tinta roja, que enseguida tachó. Escribió otra más corta y también la tachó. Me reí.

—El japonés es un idioma muy difícil —dije—. Cuando llegué a Tokio, creía que podría aprenderlo. Que, si lo intentaba de verdad, no sería imposible. Pero *lo intenté*, y ahora sé que siempre estaré al nivel de la mera literalidad. Como ocurría con aquel juguete de nuestra infancia, el Lite-brite, con el que crecimos en la década de 1970. Se trataba de un tablero negro con una rejilla de plástico y una bombilla por detrás. Se colocaba una plantilla de cartulina con un determinado patrón y luego se iban insertando unas clavijas de colores en las casillas marcadas y de esta forma aparecía un dibujo iluminado. Así es el japonés para mí: he de ir clavija a clavija. Pero tú, tú realmente *vives* en su idioma.

—Ya lo conseguirás.

—No. No lo conseguiré. Pienso en inglés. Sueño en inglés. Con el japonés es como si estuviera jugando en una playa y, de repente, ¡bum!, la tierra desaparece bajo mis pies y me precipito hacia las profundidades del mar desde la plataforma continental.

—Y está oscuro allí abajo…

—No hay ninguna luz. Oscuridad absoluta.

—Y los peces son más grandes…

—¿Qué peces? No hay nada. Solo el fondo del mar.

Arthur finalmente escribió:

涙と味のがしたに
手流のちわがす塩らる
相をそこ伝

Me lo leyó en voz alta. Sacudí la cabeza.

—Tiene demasiadas sílabas, demasiadas *palabras*.

—Lo sé. —Deslizó la hoja de papel por la mesa y apuró su taza de café amargo—. Me rindo.

サマータイム

«Horario de verano»

«El sol está simultáneamente en el mediodía y en el ocaso».

Hui Shi,
«The Sorting That Evens Things Out»
(La ordenación que equilibra las cosas)[206]

Horario de verano.
La ocupación

Durante los siete años de ocupación aliada de Japón,[207] Tokio fue reconvertida en una ciudad estadounidense. El sogunato Tokugawa había construido Edo como un laberinto, un lugar que confundiría a propios y a extraños. Los estadounidenses trataron de imponer un orden en aquella anarquía de calles sin nombre y callejones sin salida, y para ello rebautizaron todo cuanto había sobrevivido a los ataques aéreos.

Las avenidas irradiaban alrededor del Palacio Imperial, yendo de la A a la Z en el sentido contrario a las agujas del reloj, mientras que las calles numeradas del uno al sesenta serpenteaban hacia fuera en anillos concéntricos. Había nuevos puntos de referencia en aquel mar de cenizas: el cine Ernie Pyle, el estadio Nile Kinnick y el complejo de viviendas de Washington Heights. Los cartógrafos del Octavo Ejército de Estados Unidos diseñaron un mapa para las tropas de ocupación que detallaba lo esencial de la ciudad: tiendas de máquinas de escribir, parque móvil del Ejército, fábricas de hielo. El Cuartel General del Mando Supremo Aliado.

También la lengua reflejó el nuevo orden.[208] Los reformistas querían sustituir los complejos silabarios y los caracteres *kanji* que usan los japoneses por letras romanas. Hablando de las ruinas ennegrecidas de Tokio, un escritor comentó: «Esta catástrofe ocurrió porque el pueblo japonés carecía de palabras para criticar al gobierno militar». La lengua debía ahora sustentar la democracia: la nueva constitución y todas las leyes se redactarían no con la gramática y el vocabulario arcaicos del japonés clásico, sino en una lengua vernácula sencilla que un ciudadano corriente pudiese leer y entender. Los *kanjis* más complicados, difíciles y obsoletos se eliminaron de la lista que debían aprender los escolares: los caracteres anticuados —para palabras como *palanquín*, *piedra de entintar* y *deseo*—[209] dejaron de considerarse necesarios. Y con la ocupación llegó un nuevo vocabulario, palabras prestadas del inglés escritas en el alfabeto *katakana*: *quiz*, *body-building*, *leisure*, *OK*.[210]

Pero algunas ideas importadas fueron rechazadas de pleno. En 1948, los japoneses, que aún se estaban recuperando de la guerra y del persistente agotamiento que siguió a años de hambre y desesperación, organizaron ruidosas protestas contra el horario de verano al estilo estadounidense. Las autoridades de la ocupación se sorprendieron: adelantar los relojes una hora les había parecido una innovación menor, mientras que otras más drásticas —la concesión del derecho al sufragio de las mujeres, la abolición de los derechos hereditarios de la nobleza— suscitaban menos quejas y estas eran menos vehementes.

El horario de verano se convirtió en el *sanmah ta-imu (summer time),* en lo que el historiador John Dower ha denominado «la maravillosa nueva terminología *pidgin* del momento».[211] Los japoneses sentían que el horario de verano hacía más difícil la vida cotidiana, y cuando terminó la ocupación fue una de las primeras cosas que se eliminaron.

La gente quería que la oscuridad llegara antes.

En Tokio, en pleno verano, el sol sale a las tres de la mañana. A las cuatro de la mañana, el día ya está presente, como si la noche nunca hubiera existido, como si la oscuridad y las sombras fueran cuentos de hadas en los que ni siquiera el niño más pequeño pudiera creer. Algunas personas pegan bolsas de basura negras sobre sus ventanas, y todo el mundo compra lo que los japoneses llaman cortinas de oscurecimiento, «que cortan la luz del sol». No sirven de nada. Los rayos se filtran a través de cualquier rendija.

Las primeras mañanas de verano son tan luminosas como si el reloj ya hubiera dado las doce. El mediodía se ha detenido; el mediodía no es un tictac, sino un mediodía eterno.

El Café Daibo sigue existiendo, pero en una pantalla tan pequeña como la palma de mi mano.

Estábamos en el apartamento de Daibo, en un rincón que había convertido en una sala de café, con el viejo mostrador de pino cortado para encajar en el espacio que había a lo largo de la pared. Estábamos viendo un documental *(A Film About Coffee)* en su reproductor de DVD portátil.

«En la tierra de Japón, hay un maestro del café […]».

Un *koto* de cuerda suena de fondo. Una cuerda pinzada y luego otra, mientras Daibo vierte los granos tostados en su balanza; comprueba el peso y lo reconsidera. Pone unos cuantos granos en la cafetera.

Cuando Daibo deja caer el agua, gota a gota, sobre el grano molido, el *koto* se vuelve loco, percutiendo frenéticamente.

—¿Te gusta este tipo de música? —pregunté.

—No, no me gusta.

—Supongo que los productores querían poner una música de fondo que sonase a japonés para que los extranjeros supieran que estábamos en Tokio.

El pelo de Daibo era ahora plateado y se lo había dejado crecer. Brillaba sobre su cráneo. Su alegría casi había desaparecido. Observaba con desapego cómo su otro yo en la pantalla preparaba el café.

—¿Cuándo se filmó esto?

En la pequeña pantalla, el pelo de Daibo aparecía cortado como el de un monje zen, y casi negro.

—Hace unos cinco años —respondió.

Miré el reproductor de DVD y recordé la luz de la cafetería, sus persianas de bambú, el humo de los cigarrillos, Fukutani quejándose, los globos de cristal amarillos que encerraban bombillas eléctricas anticuadas. Uno de los globos se rompió y Daibo nunca pudo encontrar uno de repuesto.

Daibo apartó la mirada de la pantalla.

—A veces, cuando no puedo dormir por la noche, pienso que no existe algo así como el tiempo y me siento en paz. Pero luego, a la mañana siguiente, cuando me despierto y es de día, todo está igual que siempre. Entonces siento tal desesperación… Solo estamos perdidos cuando pensamos en el tiempo en términos de planetas y estrellas. Si lo contamos en latidos, el de un elefante es diferente al de un ratón. Cada criatura viva tiene su propio tiempo.

—Tal vez lo inventamos en nuestras cabezas —dije—. Tal vez el tiempo no es real. Tal vez no exista tal cosa*: Jikan ga nai.*

—Pensar así es lo que significa conquistar el tiempo. *Hitori… Hitori… Hitori…*

El japonés tiene diferentes palabras para referirse a los números. La palabra depende de la forma de la cosa: contar pequeños objetos como canicas de juguete o dados es diferente a contar máquinas, que a su vez es diferente de contar velas o platos. Hay palabras numéricas distintas para los libros, para los pájaros, para las campanas. Daibo utilizaba *hitori,* que significa «un ser humano».

—Si cada uno de nosotros tiene su propio marco temporal, es lo mismo que decir que el tiempo no existe. Seríamos mucho más felices si hiciéramos las cosas según nuestro propio reloj. Estar obligado a ajustarse a lo que funciona para otra persona…, bueno, eso te vuelve loco. —Daibo sonrió débilmente—. Pero cuando pienso que un instante es lo mismo

que la eternidad… Cuando pienso eso me siento vivo.

市谷

«Ichigaya»

«En el sonido de la campana del monasterio de Gion resuena la caducidad de las cosas. En el color siempre cambiante del arbusto de shara *se recuerda la ley terrenal de que toda gloria encuentra su final. Como el sueño de una noche de primavera, así de fugaz es el poder del orgulloso. Como el polvo que dispersa el viento, así los fuertes desaparecen de la faz de la tierra».* [212]

Heike monogatari (El cantar de Heike)[213]

Ichigaya.
La prosperidad de
la posguerra

Una ciudad siempre oculta parte de sí misma.

Si Tokio hubiera sido un reloj, entonces las horas entre las diez y la medianoche —el arco que va desde Shinjuku pasando por Ikebukuro hasta Tabata— y yo seríamos desconocidos uno para el otro.

Son los barrios del norte de la ciudad, lo que era la antigua Ciudad Alta. Los jardines de Rikugi-en y Koishikawa. Los vestigios de las grandes fincas de los templos y de la nobleza ahora son enclaves universitarios, *«soaplands»*[214] —barrios chinos— y bloques de apartamentos para *salarymen*.

Una vez fui al festival anual de cometas de Ōji. Si el Palacio Imperial se sitúa en el centro de la esfera del reloj de Tokio, a las 12.00, casi al norte se encuentra Ōji y su santuario de Inari, el dios zorro, patrón del arroz y del sake.

El santuario estaba repleto de puestos en los que se vendían cometas de papel, gruesos papeles pintados insertados en marcos de bambú. Cometas en forma de piezas de ajedrez japonés. Cometas pintadas con los rostros de legendarios señores de la guerra. Cometas mágicas que tenían el poder de impedir que se produjesen incendios. Algunas más pequeñas que mi mano, otras más anchas que un ala delta. Cada cometa brillaba, coloreada en tonos azules vívidos y sobrenaturales, bermellones, dorados, negros imperiales.

Había tal multitud alrededor del santuario que en algunos lugares era casi imposible avanzar, y me encontré aprisionada contra un puesto en el que un viejo monje no vendía cometas, como muchos otros, sino cuentas de oración budistas. La mesa donde tenía su mercancía se tambaleó cuando tropecé con ella.

—Lo siento —me disculpé.

El monje se rio.

—No pasa nada.

Un cono de incienso ardía en una bandejita dispuesta sobre la mesa del monje, y también había un sombrero de peregrino abombado hecho de paja de arroz tejida. Seis cuencos llenos de anillos, pulseras de oración de jade y una pequeña imagen de madera de Benzaiten.

—Tu mano —dijo el monje—. ¿Puedo verla?

Yo cargaba una bolsa con una cámara fotográfica. La pasé de la mano izquierda a la derecha y extendí la izquierda, pero el monje negó con la cabeza.

—Dame *ambas* manos —dijo, así que dejé la bolsa y extendí mis dos manos hacia él. El monje rodeó la mesa y se colocó a mi lado.

Yo ya había visto adivinos:[215] mujeres sentadas en mesas plegables cubiertas con tela de terciopelo en Aoyama dōri a primera hora de la tarde. Las adivinas salían en verano, y siempre había pensado que parecían secretarias de oficina o madres de familia, incluso la que tenía un hueco donde debería estar el ojo derecho. No daba la impresión de que ninguna de ellas pudiera leer en el aire lo que había sucedido en el pasado o lo que sucedería en el futuro.

El monje pasó sus dedos por encima de mi piel sin llegar a tocarla, echando un vistazo a los surcos de mis palmas, a mis dedos, a la costura donde el talón de mi mano se unía a la muñeca. Podría haber estado leyendo un periódico. Su mirada se agudizó de repente. Levantó la vista y me miró. Luego volvió a bajarla.

—¡Interesante! —exclamó—. ¡Muy interesante! ¡Aquí! ¿Ves?

Dijo «madre». Dijo «padre». Podría haber dicho «fuerza». No tenía ni idea de lo que estaba diciendo. Nunca me había

sentido tan excluida del idioma, no desde que llegué a Tokio y no comprendía ni una sola palabra. El monje vio que no le había entendido; que no había querido entenderle. Le hizo gracia: no solo que yo fuera ignorante, sino que decidiera serlo.

Me pregunté si era capaz de ver las muertes. No quise entender las palabras, no porque pensara que el monje mentía, sino porque podría haber dicho la verdad. Y porque, tanto si se inventaba la historia de mi vida como si, al igual que un niño que lee un guion gráfico de manga, podía realmente ver todo lo que yo era y todas las cosas que había hecho y que iba a hacer, yo no podría distinguir entre lo que era real y lo que era mentira.

Aparté las manos. El viejo monje volvió a la mesa, sin abandonar su sonrisa.

Un anfiteatro natural. Un círculo que hace descender el cielo y lanza la tierra hacia arriba.

En Ichigaya, había pasado por delante de bloques grises de oficinas de hormigón que se sucedían uno tras otro —Sumitomo Insurance, Snow Brand Milk,[216] el Ejército de Salvación, el edificio Vogue—, cuando de repente el paisaje se partió en dos. Me detuve en Yasukuni dōri y me eché hacia atrás, como si hubiera estado a punto de tropezar con el borde de un abismo.

Un lugar de representaciones, de buen teatro, de cine.

No sabía lo que era, y mi mapa estaba en blanco; mostraba solo unos cuantos rectángulos dispersos y calles sin nombre que se enlazaban entre sí y luego continuaban fuera de esa zona.

Crucé el amplio tramo de Yasukuni dōri y me encontré con un plano tricolor grabado en un cartel metálico. El espacio vacío del mapa era el Ministerio de Defensa de Japón.

El 25 de noviembre de 1970, el escritor Mishima Yukio tomó como rehén a un general de cuatro estrellas en este lugar.[217] Luego, Mishima salió por la ventana del despacho del general y se situó en la plataforma que había sobre el frontón del edificio y, de pie ante el parapeto, se dirigió a los soldados que estaban congregados allí abajo, a unos diez metros de distancia. Amenazó con matar al general si los soldados no se agrupaban y le escuchaban.

Mishima pidió a aquellos hombres que se rebelaran y que derrocaran la constitución que los estadounidenses habían instaurado después de 1945, la constitución de la paz que «renunciaba a la guerra para siempre» y convertía al emperador en un gobernante simbólico, un gobernante sin poderes reales.

En su discurso, Mishima fue interrumpido y abucheado, y los soldados le gritaron que dejara de actuar como un idiota, que se callara, que bajara de su improvisado escenario. Tres helicópteros zumbaban en arcos vertiginosos por encima de sus cabezas; entre los rotores y los gritos, los soldados allí congregados no podían oír casi nada de lo que decía el escritor: había calculado mal la acústica de su tribuna.

Mishima comenzó diciendo: «¡Los japoneses de hoy solo piensan en el dinero! Y los políticos no se preocupan por Japón: ¡solo están ávidos de poder!». Había planeado hablar durante media hora, pero se rindió tras solo siete minutos («Los verdaderos hombres y los samuráis […] ¿Nadie se unirá a mí? […] ¡Levántate y muere! ¡Levántate y muere! […]»). Finalmente, volvió a entrar por la ventana del despacho del general. Entonces se arrodilló, sacó una espada corta y se la clavó en el vientre, dibujando un tajo hacia abajo y luego hacia la izquierda. El general, todavía amordazado y atado a una silla, lo observaba horrorizado. Al cabo de un momento, tal como tenían planeado, uno de los acólitos de Mishima intentó cortarle la cabeza, pero, al no conseguirlo, un tercero, que tenía más conocimientos en el manejo de la espada, acabó la misión y luego decapitó también a su compañero. Fue una muerte medieval a finales del siglo XX.[218]

Observé el silencioso anillo de edificios que se curvaba alrededor de la garita del guarda del Ministerio de Defensa. La avenida estaba tranquila, como si fuera de noche y no casi mediodía. De pie en Yasukuni dōri, lo supe: no era el Mishima aspirante a guerrero, sino el Mishima artista, actor y director, el que quería morir en Ichigaya. Imaginó una muerte retransmitida en directo después de dirigirse desde lo alto a las multitudes congregadas en el abanico de hormigón de allí abajo.

Había espacio para miles de oyentes.

El edificio de la década de 1930 en el que Mishima dio su frustrado discurso a los soldados de las Fuerzas de Autodefensa sigue existiendo; su amplio frontispicio y sus alas son de color blanco titanio y quedan eclipsados por los nuevos bloques de hormigón armado del nuevo ministerio y por una torreta de telecomunicaciones tachonada de antenas parabólicas.

James Kirkup[219] describió Ichigaya a mediados de la década de 1960 como un distrito de «calles flanqueadas por sauces, con pulcras casitas con contraventanas de madera, hotelitos y jardines alrededor del pequeño santuario del zorro». Había una cafetería dedicada al escritor francés Jean Cocteau, talleres de reparación de instrumentos musicales *shamisen* y tiendas que vendían tableros de *go*. Restaurantes de pollo a la parrilla y de pez globo, y «bares de chicas» con nombres como Pleasure o Chanel. Akebonobashi, el Puente del Amanecer, que atravesaba un río que ahora fluye bajo el

hormigón. En una de las orillas se encontraba el Hon-jin, un hotel del amor construido con la apariencia de un antiguo castillo japonés. Sus tejados escalonados estaban «decorados con ristras de luces eléctricas y sus torretas puntiagudas se perfilaban festoneadas por un delicado neón blanco y verde».

En la otra orilla del puente estaban los cuarteles de Ichigaya, que durante la Segunda Guerra Mundial habían albergado el Ministerio Imperial japonés de Guerra. Tras la rendición de Japón, las victoriosas potencias aliadas utilizaron el lugar como sede del Tribunal Militar Internacional para el Lejano Oriente.[220] El Tribunal, dado que era de carácter militar, procesó a dirigentes militares y civiles por crímenes contra la paz, asesinato y crímenes contra la humanidad.

Los juicios fueron concebidos principalmente como lecciones de historia para el pueblo japonés, un escenario para revelar los hechos de la guerra. La fiscalía declaró: «Este no es un juicio ordinario, porque aquí estamos librando una parte de la decidida batalla de la civilización para salvaguardar al mundo entero de la destrucción». El simbolismo subyacente de la puesta en escena del juicio en el antiguo Ministerio de la Guerra era contundente: el antiguo orden de Japón estaba acabado. La derrota era real.

El poeta James Kirkup, que vivió en Ichigaya durante la década de 1960, afirmaba que los juicios seguían atormentando al distrito. Sobre esta parte de Tokio pende un aura lúgubre de ejecución perpetua. El tribunal se reunió desde 1946 hasta 1948, mientras Mishima era estudiante de Derecho en la Universidad de Tokio. Habría seguido el transcurso del juicio y la condena de primeros ministros y generales, almirantes y diplomáticos.

Era la victoria como espectáculo, la victoria como teatro. Como escenario, Ichigaya no tenía rival.

Lo que faltaba, podría haber pensado Mishima, eran otros actores. Y otro guion.

Hay varias teorías sobre las razones por las que Mishima eligió esa muerte en particular; desde las puramente políticas (fue una protesta de la derecha contra la constitución posterior a 1945), hasta las estéticas (quería morir en la cima de sus facultades físicas e intelectuales, antes de que se produjera el declive) o las psicológicas (uno de los seguidores que participaron en el acto era su amante, por lo que se trató de un doble suicidio). Mishima quemó sus diarios, y después de su suicidio las personas que se consideraban más cercanas a él se dieron cuenta de que solo habían conocido la parte de Mishima que él les había permitido conocer. Era un hombre de partes que sumaban más que un todo.

La década anterior al suicidio de Mishima fue una época de efervescencia. En 1960, Tokio se vio afectado por manifestaciones masivas contra el tratado de seguridad de Japón con Estados Unidos. En mayo y junio de ese año, las calles de la capital se llenaron todos los días de manifestantes. En 1968 y 1969, los estudiantes universitarios tomaron los campus, a veces incluso cogiendo a sus profesores como rehenes.[221] Las disputas giraban, en esencia, en torno a los valores del Japón de después de 1945 y a los intelectuales que definían esos valores: ¿qué sentido tenía la constitución de la «paz» si el primer ministro del país, Kishi Nobusuke, era un criminal de guerra de clase A rehabilitado?[222] ¿Y no tenía Japón ningún futuro más allá del ciego progreso económico según el modelo estadounidense?

El contemporáneo de Mishima, y a veces adversario, Terayama Shūji[223] respondió a la crisis cultural japonesa de la década de 1960 argumentando que solo el arte era capaz de transformar el mundo. La única revolución real, decía, residía en la imaginación. Mishima estaba en profundo desacuerdo con esta opinión y, para respaldar sus ideas, reunió una milicia privada —a la que llamó la Sociedad del Escudo— formada por estudiantes universitarios que compartían sus ideas de derechas y su visión del Japón previo a la caída provocada por la Segunda Guerra Mundial. Al final de su vida, Mishima afirmó que la escritura tenía poco valor para él: quería dejar el mundo de las palabras por el mundo de la acción. Mishima dejó instrucciones para ser enterrado con su uniforme de la Sociedad del Escudo, «con guantes blancos y una espada de soldado en la mano. Entonces hacedme el favor de tomar una fotografía. Quiero que quede constancia de que he muerto no como un hombre de letras, sino como un guerrero».

El suicidio avergonzó a la clase política japonesa, especialmente a los sectores de derecha. Llegó justo cuando el país estaba siendo reconocido como una potencia industrial moderna que podía competir con Occidente en sus mismos términos.

La muerte de Mishima tampoco agradó a la élite artística. El guionista Ōshima Nagisa se quejó de que su suicidio «no satisfacía nuestra estética japonesa» porque era «demasiado elaborado». El único comentario del escritor y director de cine Terayama Shūji fue: «Debería haberse suicidado en la época de los cerezos en flor».

No todos comprendieron la broma.

Un año antes de morir en Ichigaya, Mishima fue despidiéndose de sus amigos, aunque ninguno entendió lo que estaba sucediendo hasta después de su espectacular suicidio público.

El escritor y crítico de cine Donald Richie recordó su último encuentro con Mishima,[224] en el Hilton de Tokio, unos

meses antes de la muerte de este. Mishima, escribió Richie, habló de la «pureza» (un tema que aburría a Richie), y luego, sobre todo, de lo mucho que admiraba al general del siglo XIX Saigō Takamori. Saigō había querido restablecer las antiguas virtudes de Japón deponiendo el sogunato y devolviendo el poder al emperador; se suicidó cuando fue consciente de que la revolución que había liderado había fracasado, y que el nuevo Japón estaba lleno de formas racionalizadoras, pragmáticas y conciliadoras.

El suicidio de Saigō fue, según dijo Mishima a Richie, «hermoso»: un único gesto soberbio en respuesta a un país que estaba ebrio de la prosperidad de posguerra. El país era rico, sí, pero había caído en el vacío espiritual. Mishima le dijo a Richie que el Japón de finales del siglo XIX y el de después de 1945 eran lo mismo:

—Japón —dijo Mishima— se ha perdido, se ha desvanecido, ha desaparecido.
—Pero, si lo buscas, el verdadero Japón sin duda debe seguir existiendo.
Mishima sacudió la cabeza con severidad.
—¿No hay forma de salvarlo, entonces? —pregunté sonriendo.
Mishima miró más allá de mí, hacia el espejo:
—No, no hay nada más que salvar.

* * *

Al este del Ministerio de Defensa, las aguas del foso del palacio fluyen silenciosas e invisibles, amortiguadas por los grandes cerezos, cuyas copas penden desde las orillas del canal. Los edificios que rodean a Ichigaya son anónimos, intercambiables: construidos para naufragar, construidos para ser efímeros.

Hachimangū, santuario del dios sintoísta de la guerra, se elevaba de forma abrupta sobre los espacios bajos que lo rodeaban. La colina era tan empinada que casi formaba un cono perfecto. En las ciudades medievales japonesas, los templos solían erigirse como líneas defensivas alrededor de los castillos: Hachimangū custodiaba el acceso occidental a Edo. Mirando desde la parte más alta de la escalera, las luces de piedra del primer escalón parecían cercanas y distantes al mismo tiempo, separadas solo por una vertiginosa caída. Un salto y la distancia se acortaría muy rápido.

Bajo los sogunes Tokugawa, Ichigaya estaba repleta de tiendas de té y puestos de comida, un *ring* de sumo y escenarios de kabuki. Durante los grandes festivales de Hachimangū, habría tragafuegos, dragones danzantes. Monos actuando, acróbatas, prestidigitadores.

En la oficina situada en lo alto de la escalera de piedra conocí a Kaji Kenji, un sacerdote del santuario Hachimangū. Parecía un figurante de una vieja película en blanco y negro sobre samuráis errantes.

—Sí, aquí hubo una vez una campana —dijo Kaji—. Su torre se encontraba justo donde estamos ahora. Pero durante los primeros años de la era Meiji entró en vigor un edicto que desvinculaba los santuarios sintoístas de los templos budistas, por lo que renunciamos a la campana. No tengo ni idea de dónde puede estar ahora.

Kaji me mostró los terrenos del santuario. Una inscripción en piedra celebra la ascensión del emperador Taishō en 1912. Un testimonio en memoria de los grandes fabricantes de espadas de Edo, hombres que dejaban las armas tan afiladas que podían cortar las hojas de los árboles cuando caían.

—Entonces, ¿qué había alrededor de Ichigaya, en la época en que su campana tocaba las horas?

Kaji echó un vistazo a mis notas, leyéndolas al revés. Yo había garabateado: «Barrio Rojo. Burdeles».

Se rio.

—No mucho. Esta zona era como los lugares que hay ahora en Ikebukuro. O Shibuya. Había muchos prostíbulos, es cierto…

—He leído que el santuario tenía un cartel que decía: «Cuando entres en el recinto, desaparecerán todos tus males».

Kaji se encogió de hombros.

—Probablemente esa bendición la perdimos a principios de la era Meiji.

Cuando el último sogún Tokugawa abandonó Edo y las fuerzas imperiales tomaron la ciudad, Hachimangū sufrió más que cualquier otro lugar, excepto Ueno. El escenario *noh* del santuario fue destrozado, su nuevo campanario derribado; el templo budista junto al santuario de Hachiman fue arrasado. Las nuevas autoridades imperiales dejaron claro que el tiempo de los Tokugawa había terminado: se prohibió a los templos hacer sonar las campanas. En su lugar, se utilizaría el cañón del mediodía, disparado desde el palacio. Y en 1862, por solo cinco *ryō*, cualquiera podía tener su propio reloj de pulsera o de bolsillo.[225] Nadie necesitaba las melancólicas notas de las campanas de los templos, líricas pero imprecisas,[226] como el mundo que acababa de morir.

El estridente espectáculo en torno a Ichigaya desapareció casi de la noche a la mañana. Se replantaron gran cantidad

de árboles en la zona.

El tiempo fascinaba a Mishima.[227]

El mundo era como una bolsa de cuero llena de agua, escribió en una ocasión, y en el fondo del mundo había una perforación: el tiempo se filtraba, gota a gota.

El tiempo era como un remolino. El tiempo podría detenerse si uno se colocaba entre el sol y un reloj de sol.

El momento presente podía ser a veces como el Mekong o el Chao Phraya de Bangkok: un inmenso río. El pasado y el futuro eran afluentes que a veces desbordaban sus propias orillas y se fundían entre sí.

El tiempo era como el gran salón de un palacio, con tabiques que se podían desmontar. Cada instante que iba a ser, o que había sido, podía verse al mismo tiempo.

La arena que sale del zapato de una mujer: el reloj de arena más cautivador del mundo.

Kaji y yo estábamos mirando hacia el Ministerio de Defensa bajo la puerta de cobre *torii*[228] de Hachimangū, cuyo metal se había ido desgastando y veteando hasta volverse verde. El *torii* tenía inscritos los nombres de las personas que habían contribuido a la reconstrucción del santuario en 1804; el cobre ha sobrevivido a todos los incendios y terremotos. Durante los incendios de 1945, habría brillado al rojo vivo.

—¿Mishima Yukio vino aquí antes de morir? —pregunté.

—El Ministerio de Defensa está justo aquí al lado: muchos soldados vienen a visitarnos —comentó Kaji—. Mishima también vino. Todavía recuerdo todos aquellos helicópteros que generaban un gran estruendo allá en lo alto el día que el escritor se suicidó.

—¿Comprendió lo que pasó? —pregunté—. Debía de ser muy joven entonces.

—Mis padres me explicaron… —Kaji me miró, sonriendo débilmente— que Mishima se había abierto el vientre.

En silencio, ambos miramos hacia la mampara de cerezos y el fondo de edificios que ocultaban el lugar donde había muerto Mishima.

—Era un gran escritor —concluí entonces.

—Sí, lo era.

En su novela *Caballos desbocados*, Mishima escribe sobre un joven extremista que planea un golpe de Estado[229] en la década de 1930. «Él mismo se había convertido en un personaje de novela. Quizás él y sus camaradas estaban a punto de alcanzar una fama que sería recordada durante mucho tiempo». El hombre reza, pero no le llega ninguna revelación sobre lo que debería hacer; los dioses no le hablan, ni le indican la fecha o el momento que debería elegir. Es como si «los dioses hubieran abandonado la decisión». El posible asesino decide actuar de todos modos.

Mishima planeó su propio golpe en una sauna de Roppongi llamada Misty. Llevó a cabo su acción junto con cuatro jóvenes estudiantes que pertenecían a la Sociedad del Escudo, el grupo que él mismo había fundado con el pretexto de proteger al emperador de los radicales de izquierda.

El Misty era un escenario extraño para los planes de Mishima de restaurar la «pureza» del Estado japonés: un sitio lúgubre, situado en lo que entonces era, y aún ahora es, un distrito de clubes nocturnos y bares de alterne. Pero fue en el Misty donde Mishima pidió a sus co-conspiradores que juraran que, a su señal, le cortarían la cabeza. Y fue aquí donde redactó el manifiesto que distribuyó entre los soldados de Ichigaya y la prensa el día de su muerte: «Restauraremos Japón a su verdadera forma, y en la restauración, moriremos. ¿Permanecerás en un mundo en el que el espíritu está muerto y solo se reverencia la vida? En unos minutos te mostraremos dónde encontrar un valor superior. No es el liberalismo ni la democracia […]. ¿Alguno de vosotros está dispuesto a morir lanzándose contra la constitución que ha arrancado los huesos y el corazón de lo que amamos?».

En la casa de baños, Mishima y sus discípulos coreografiaron con precisión los movimientos que llevarían a cabo el 25 de noviembre de 1970:

10.50 Llegada al Cuartel General del Ejército del Este.
11.20 El comandante de la base es amordazado y atado.
11.35 Los soldados se reúnen debajo de la oficina del comandante.
12.00 Discurso ante las Fuerzas de Autodefensa.

Si los soldados de la Autodefensa accedían a unirse a él —aunque en privado dijo a sus acólitos de la Sociedad del Escudo que no esperaba que ninguno lo hiciera—, Mishima planeaba marchar sobre el Parlamento japonés a las 12.30. Pero

nadie pudo oír lo que decía, y si alguien lo oyó, nadie estuvo de acuerdo con su planteamiento, y a las 12.07 Mishima abandonó su discurso.

A las 12.20 estaba muerto.

A Mishima no le hacían falta adivinos. Para algunos hombres nada está escrito. Mishima escribió su propia historia, y la escribió con sangre.

新
宿

«Shinjuku»

«Shinjuku se encuentra en la intersección entre la ilusión y la realidad. Lo que has estado experimentando durante las últimas veinticuatro horas no es sobrenatural, ni tampoco una alucinación. Es la intersección de dimensiones paralelas. La percepción es lo único que separa los mundos paralelos».[230]

CHRISTOPHER *MINK* MORRISON[231]

Daibo y yo bajamos del taxi en Yasukuni dōri, cerca de los grandes almacenes Isetan.

En una tienda de pinturas para artistas, en el segundo piso, una multitud de moldes de yeso blanco —cabezas, torsos— flotaban sobre el cruce de calles.

Le estaba contando mi peregrinaje entre campanas.

—¡Estrellas y escarcha! ¡Luz y sombra! —exclamó Daibo jubiloso, desgranando diferentes palabras para nombrar el tiempo—. ¡Hermoso! Por supuesto, tu gramática no es perfecta y no conoces tantas palabras como podrías conocer. Pero esas cosas importan menos que el hecho de que pienses realmente en esas palabras.

Daibo se reía y señalaba con su pesado paraguas el cielo, la acera y los semáforos.

—Estrellas y escarcha —volvió a exclamar—. ¡Luz y sombra!

Era como si invocara al propio Shinjuku: sus carteles de neón, sus calles, los taxis que pasaban como cometas ardiendo en la atmósfera, las multitudes de bebedores y vagabundos.

¡El tiempo! ¡El tiempo! *¡El tiempo!*

El reloj del futuro

La teoría de la relatividad general de Albert Einstein predice que el tiempo se ralentiza cuando está próximo a cualquier cosa que tenga masa.

En la Tierra, los relojes funcionan más lentamente a nivel del mar que en las cimas de las montañas, porque el primero está más cerca del núcleo masivo de la Tierra. Los relojes de los satélites van aún más rápido.

En 1922, la editorial Kaizōsha invitó a Einstein a dar una conferencia en Japón.[232] Cuando el transatlántico que lo transportaba atracó en Kobe, una inusitada fiebre por el científico se desató por todo el país. El embajador alemán escribió a Berlín: «Cuando Einstein llegó a Tokio, la multitud que se agolpó en la estación era tal que la policía solo podía contemplar con los brazos cruzados las oleadas de gente que se abalanzaban sobre el científico haciendo temer por su vida. Toda la población japonesa, desde los más altos dignatarios hasta los mozos de los *rickshaws*, participó en ello espontáneamente, sin ningún tipo de planificación o coacción […]».

El coche de Einstein no podía salir de la estación de Tokio; estaba cercado por la multitud.

Hubo fuertes discusiones en el Consejo de Ministros sobre si el público japonés entendería las conferencias de Einstein sobre la relatividad:[233]

> El Sr. Kamada, ministro de Educación, se apresuró a decir: «Por supuesto que sí». El Dr. Okano, ministro de Justicia, contradijo al Sr. Kamada, arguyendo que la gente corriente nunca entendería la teoría. El Sr. Arai, ministro de Comercio, se mostró bastante apenado por el Sr. Kamada, por lo que su argumento fue que tal vez lo entenderían de alguna forma vaga. El ministro de Justicia insistió en que no podía haber un término medio entre entender y no entender. Si lo entendían, lo entendían claramente. Si no lo entendían, no lo entendían en absoluto. Él mismo había encargado un libro sobre la teoría de la relatividad cuando se dio a conocer por primera vez en Japón e intentó leerlo, pero en la primera página se topó con matemáticas superiores y tuvo que cerrar el libro.

Tanto si la mayoría de los japoneses entendían sus teorías como si no, Einstein fue recibido con absoluta adoración. Se compuso un poema épico para celebrar sus ecuaciones. Los científicos querían llamarle «Padre». Y la confusión sobre cómo pronunciar la palabra *relatividad (sōtai-sei)* hizo que se confundiera con la palabra japonesa *aitai-sei* (sexo).[234] En los locales de diversión de ese año, se reprodujeron una y otra vez muchas versiones de la canción pop «Einstein aitai-sei bushi»: todas eran canciones de amor. «Elaborar la teoría del *aitai-sei*» significaba estar enamorado o hacer el amor.

La eufórica recepción avergonzó al propio Einstein: «Ninguna persona viva se merece esto». Cuando abandonó el país, seis semanas más tarde, tenía lágrimas en los ojos.

En la Universidad de Tokio, Katori Hidetoshi fabrica relojes[235] que demuestran la idea de Einstein de que el espacio-tiempo se deforma cuando está cerca de objetos con una gran masa. El reloj de celosía atómica: un instrumento con una precisión de un segundo respecto al nacimiento del universo.

Los relojes de Katori están alojados en jaulas, como animales; como si se tratara de la colección de un zoo mecánico. En sus laboratorios, cada zona tiene su propio aroma, su propia música, el bajo zumbido de sus sistemas de refrigeración. Cada reloj alberga cables puente negros entramados por entre placas de pruebas, una pequeña colonia de láseres azules, un horno donde se atrapan los átomos. A través de la mirilla, que tenía el tamaño de un corazón humano, se divisaba una bruma azul violáceo: átomos de estroncio, fluorescentes.

El día que lo conocí, Katori llevaba unas gafas con montura de metal, un chaleco de punto color crema sobre una

camisa de rayas, unos vaqueros y unas modernas zapatillas New Balance. Me fijé en las zapatillas mientras me inclinaba para saludar. Las estudié durante un rato.

En el despacho de Katori, frente a la puerta, hay una reproducción de *La persistencia de la memoria*, de Salvador Dalí: relojes de bolsillo colgando; uno sobre una rama seca, otro sobre un bloque de piedra rectangular y un tercero sobre la figura de una criatura amorfa con grandes pestañas.[236] Un cuarto reloj mira hacia abajo, y por encima de él transitan algunas hormigas negras. Katori señaló una mesa redonda y nos sentamos. Su secretaria sirvió té en una vajilla de porcelana estilo Royal Albert.

Yo llevaba un diagrama de un reloj de fuente de cesio (también conocido como «reloj de un solo ion»), el instrumento que todavía se utiliza para establecer la definición internacional del tiempo: el «segundo» (el tiempo que tarda un átomo de cesio en moverse entre dos niveles de energía).[237] Pero los relojes de fuente de cesio se basan en una tecnología que data de la década de 1950. Incluso los mejores relojes de fuente son más lentos y mucho menos precisos que los relojes de celosía óptica que está construyendo Katori.

Katori frunció el ceño ante mi dibujo.

—En abstracto, el reloj de un solo ion es excelente, pero en la realidad tarda diez días en dar la hora. —Katori hizo una pausa, con delicadeza, levantando las cejas—. Eso no es muy impactante. Pero cuando podamos medir el tiempo relativista en un minuto, entonces podremos sentir el tiempo tal y como está sucediendo en realidad, no diez días más tarde. Gracias a los relojes ópticos de celosía, dispongo millones de átomos y los mido en un solo segundo.

—¿Es usted nostálgico?

A Katori le pareció que esa pregunta no tenía sentido; tuve que repetirla varias veces.

—¡Lo que quiero es superar las viejas tecnologías! —exclamó al fin—. Nunca he querido ir por detrás de las ideas de otros.

Katori se volvió para mirar la imagen de *La persistencia de la memoria*.

—Estamos a punto de hacer realidad la visión de Dalí.

Levanté la vista hacia la reproducción: las montañas erosionadas, la llanura estéril, las hormigas pululando sobre el reloj. La esfera del reloj, si es que el reloj tenía una esfera, no se veía.

—La forma en que esos relojes se doblan es siniestra. ¿No le dan miedo? —comenté.

Katori se rio.

—¡No! Quiero que la gente disponga de una nueva forma de ver la realidad. En la actualidad nadie se preocupa por la relatividad: solo los científicos entienden cómo la gravedad puede modificar el tiempo y el espacio. Mi sueño es cambiar eso, hacer que todo el mundo entienda el concepto de tiempo y espacio de Einstein.

—¿Cómo lo hará?

—Mire, si pone dos de mis relojes muy separados el uno del otro y un cuerpo con una gran masa se pone en movimiento, los dos relojes podrían detectarlo…

—Porque el reloj más cercano a la masa iría más despacio…

—¡Exacto! O piense en la cámara de magma bajo el monte Fuji: si la lava se moviera, mi reloj podría detectar lo que ocurre bajo tierra. Es como el funcionamiento del radar, pero en este caso estamos observando las perturbaciones y las distorsiones del espacio-tiempo.

Volví a mirar la obra de Dalí.

—Así que, en el futuro, uno de los dos relojes sería capaz de dar la hora antes de que las cosas sucedieran; pero, sin embargo, ese reloj seguiría siendo un reloj, solo que… no un reloj… del momento presente…

Katori sonrió.

—Los relojes de hoy nos muestran cómo compartimos el tiempo. Pero mis relojes mostrarán que no compartimos el tiempo: mis relojes mostrarán que el espacio-tiempo de cada persona es distinto.

—Su reloj ya no sonará como tal.

Katori sonrió.

—Quiero poner mis relojes en las gasolineras y en las antenas de los teléfonos móviles…

Una red invisible extendiéndose como ganglios por todo Japón, por Asia, por el mundo entero. El reloj se convertiría en un inmenso organismo, algo casi vivo.

Shinjuku.
El Tokio del mañana

En Shinjuku, el espectador y la panorámica son uno. Lo que ves es lo que eres.

Brillando en el ojo de Shinjuku, la ciudad portuaria de Yokohama en la distancia, el brillo de mica de la bahía de Tokio, las montañas al noreste y el Fuji al oeste, y el gran tablero de circuitos tridimensional de la propia Tokio, con su leyenda blanca de avenidas y callejones.

Shinjuku es un espejo fragmentado. Lo que refleja lo devuelve al exterior.

Shinjuku es un monstruo, una quimera,[238] una tormenta de luz.

El artista de bloques de madera Honma Kunio[239] dijo una vez que en el cruce de Shinjuku, y en los barrios chinos cercanos a él, «los colores tienen un tono diferente que en el centro de Tokio. Las sombras son más pálidas aquí».[240]

Shinjuku fue originalmente famoso por ser un punto de recogida nocturno de los lodos fecales de la ciudadanía y de las heces de caballo, que se enviaban a las granjas de los alrededores de Edo como estiércol para las cosechas. Cuando en 1857 Hiroshige pintó este distrito en *Cien famosas vistas de Edo*, eligió para el primer plano los cuartos traseros de un caballo de carga y sus excrementos. Esta imagen tan poco bucólica empequeñece la elegante línea de tiendas que aparece al fondo de la imagen. El hedor de los excrementos casi parece desprenderse del grabado de Hiroshige para llegar a quien lo contempla. Pero a principios del siglo XX, una próspera estación de ferrocarril hizo que la zona se enriqueciese. Y, tras el terremoto de 1923, se transformó en un lugar de vanguardia, incluso se puso de moda.[241]

Shinjuku es vértigo, y siempre lo ha sido. En la década de 1930, Hayashi Fumiko[242] describió la vista desde la famosa casa de *curry* Nakamuraya, donde, con té tibio y pasteles mediocres, la intelectualidad se reunía para escribir y discutir sobre el socialismo:

> La librería de enfrente solía ser una tienda negra que vendía carbón. Antes era completamente oscura. La tienda de carbón era un tipo de espacio, pero hoy ese espacio se ha convertido en blanco, y se ha dividido en dos. Uno no puede creer la transformación que ha sufrido: del negro al blanco, de pequeño a grande.

Tokio siempre y en todas partes se destruye a sí mismo, para luego renacer y crear nuevos paisajes a partir de los solares vacíos y las ruinas, pero en Shinjuku ese proceso es extremo.

«Shinjuku es un globo aerostático que flota en lo alto», escribió Hayashi. Una relojería, una joyería, una panadería, una lavandería, un banco: cada tienda tenía su propia música de fondo. Frente a la estación de Shinjuku, un local angosto como un nido de anguilas donde se vendían discos: un dependiente en cuya cabeza resonaba la cacofonía de los sonidos. «Siempre que quiero calmarme —le dijo el dependiente a Hayashi— subo al tejado de los grandes almacenes Mitsukoshi y miro los espacios abiertos en la distancia».

Me perdí en una estación de tren tan vasta que empecé a pensar que aquel lugar solo tenía entradas, pero no salidas. Un espacio que por las leyes de la geometría no debería existir, pero que de alguna manera sí existía.

El artista británico Raymond Lucas[243] ha creado un diagrama de flujo de la estación de Shinjuku, que traza las etapas de desorientación de quien entra en ella: «Localiza la señal de salida». «Avanza en la dirección indicada». «Encuentra un espacio abierto». «Muévete en la dirección indicada». «Aléjate de la multitud». «¿Esta salida conduce al exterior?». «¿Has probado otras opciones?». «¿Esta salida conduce al exterior?».

Después de casi una hora de avanzar en dirección equivocada, aunque siempre con la estación a la vista, encontré una pasarela que se alzaba por encima de las vías de la línea Chūō y del complejo comercial Times Square hacia el parque Shinjuku. Tomé una de las escaleras mecánicas al aire libre para bajar a Meiji dōri, con sus aparcamientos, sus salones de bronceado y sus tiendas de medicina china. Pasé por el Antik Nook, un bar subterráneo cuyo aire frío se filtraba en la húmeda calle. El hueco de la escalera estaba empapelado de carteles de grupos *indie*: Gold Joke, Snatcher, Hot Apple Pie, Loyal to the Grave.

Tenryū-ji se encuentra cerca del Rincón de Antik, erigido en un estrecho triángulo de tierra encajado entre Meiji dōri y la antigua carretera Kōshū-kaidō, que conduce al noroeste de Edo.

El templo solo tiene una entrada. Se trata de un edificio de gran riqueza, más que cualquiera de los que había visto en Tokio y quizá incluso en Kioto. Había un Jaguar aparcado a la salida del vestíbulo principal, y guardabarros de bambú hechos a mano arqueados entre los muros y la calle. El escudo de la familia Tokugawa brillaba en la sólida puerta de madera, con las tres hojas de paulonia cubiertas de una densa pintura dorada.

La esposa del sacerdote del templo estaba de pie en la delgada franja de jardín que había entre las tumbas y el paseo bajo el alero de la sala principal. Algunos turistas habían entrado en el recinto y ella les mostraba una piedra musical que descansaba en un pozo poco profundo. Cogió un cazo de bambú y dejó caer el agua en un fino chorro sobre la piedra. El sonido que producía era grave y apagado, como notas pulsadas en las cuerdas de un *koto*. La mujer del sacerdote les ofreció el cazo a los turistas y luego se volvió hacia mí.

—Sí, esa es la campana del tiempo —dijo, señalando la campana que colgaba solitaria entre las tumbas—. Nuestra campana era diferente a las demás, porque sonaba media hora antes que las otras. De ese modo, los samuráis que venían a Naitō Shinjuku a divertirse a los barrios de placer podían volver al castillo de Edo antes de que sonara el toque de queda. Se llamaba Oidashi O-Kane: la campana de vuelta a casa.

—¿Es la campana original?

Cuando la esposa del sacerdote asintió, pregunté:

—¿Tuvieron que esconderla durante la guerra?

—Pues claro que es la original —respondió indignada—.[244] Y no, no la escondimos. Por supuesto, durante la guerra se requisaron muchos objetos metálicos, pero no nuestra campana: era demasiado famosa, demasiado valiosa. Nadie se hubiera atrevido a tocarla.

Shinjuku es como un «rollo de pintura» de alguna montaña china: los picos pétreos visibles, y la tierra, y el mar, pero el aire entre ellos permanece oculto tras las nubes.

Desde el atrio del hotel Park Hyatt, observé como el crepúsculo se posaba sobre la ciudad, y como las luces abrían los ojos. En los picos de los rascacielos de Shinjuku, el resplandor rojo de balizas de advertencia parpadeaba, encendiéndose y apagándose: sístole y diástole.

A mil pies por debajo se encuentra el pequeño distrito llamado Golden Gai, una cuadrícula de calles llenas de cubículos de hormigón que parecen antiguos barracones: el Dragón Azul, el Naranja, el Pepinillos, el WHO, el Polvo Dorado, el Solitario.

Los gnomos de cerámica posan sobre los carteles de entrada junto a budas, guijarros pulidos, *bodhisattvas* de porcelana, colecciones de cactus en miniatura y Maneki-nekos[245] de plástico dorado que piden dinero. Las mamparas de lona, que antaño protegían las puertas de los locales de la lluvia y del sol, se han quemado o se han podrido, o han sido arrancadas, y los brazos metálicos plegables que sostenían los toldos se han oxidado. En los balcones crecen hierbas y helechos silvestres.

Junto a cada puerta hay aparatos de aire acondicionado y cajas repletas de botellas vacías de vino, de cerveza y de sake de la noche anterior.

Shinjuku, la ciudad de los reflejos, de las escaleras en los depósitos de agua y las antenas en lo alto de los edificios, las ventanas cegadas, las escaleras de incendios oxidadas. La maraña de cables, los cementerios amontonados en estrechos bancales, los pasos de cebra, las enormes columnas de un patio posterior a la burbuja. Cortinas deslustradas y lo que hay más allá de ellas, un mechero que alguien dejó caer en la calle. Los espejos y los relojes de los hoteles del amor y la hora que marcan, las láminas translúcidas de las obras, las farolas, las rampas, los carteles que puedo leer y los que no. Las entradas a los aparcamientos subterráneos y las salidas de las estaciones. Las cadenas que cierran el paso y los pavimentos disparatados en el exterior de los bares, los solares vacíos, el círculo y la franja de las señales de «no entrar» y las pantallas de televisión. La ciudad de las sombras.

Shinjuku son las vidas que se consumen en los clubes del cuarto de milla de Kabukichō; en las torres del oeste de Shinjuku, a medio camino entre la cima y el suelo; en los bares de Golden Gai.

Shinjuku es el límite de mi conocimiento, la ciudad futura donde ya soy un fantasma; un fantasma incognoscible y desconocido.

帝国ホテル

«El Hotel Imperial»

«En cada giro es posible dejar los espacios más grandes por los más pequeños. Los volúmenes se entrecruzan y los pequeños escalones conducen a nuevos puntos de vista. Las perspectivas del interior cambian constantemente y, a través de aberturas en lugares inesperados, llegan vistas de los jardines. La forma del espacio del Imperial es la forma de la vida, sin origen y sin final».[246]

CARY JAMES,
Frank Lloyd Wright's Imperial Hotel
(El Hotel Imperial de Frank Lloyd Wright)

Hibiya.
El Hotel Imperial

«El arte —escribió una vez Mishima Yukio— es un enorme resplandor nocturno. La ofrenda calcinada de todas las mejores cosas de una época».[247]

Mishima puso esos pensamientos en boca de un mugriento guía turístico japonés que se ganaba la vida en Bangkok justo antes de la Segunda Guerra Mundial, pero las palabras, desligadas de su hablante, tienen peso, tienen simetría:

> Incluso la historia, aparentemente destinada a perdurar para siempre, se da cuenta abruptamente de su propio fin. La belleza se presenta ante todos y convierte el esfuerzo humano en algo completamente inútil. Ante el resplandor del ocaso, ante las nubes del atardecer, se desvanecen inmediatamente todas esas tonterías sobre un «futuro mejor». El momento presente lo es todo; el aire se llena de un veneno de color. ¿Qué es lo que empieza? Nada. Todo está terminando.

Recuerdo este pasaje cada vez que miro las instalaciones artísticas de Miyajima Tatsuo. Soñé con Miyajima antes de conocerlo o de ver su rostro. Tuve el sueño justo después de contemplar su exposición de 1997, *Time in Blue*, con sus redes brillantes y dispersas de números led rojos, verdes y azules que marcaban una cuenta atrás:

9 8 7 6 5 4 3 2 1

y hacia delante:

1 2 3 4 5 6 7 8 9

La cuenta atrás ha terminado y se ha reiniciado. Terminado y reiniciado. Terminado y reiniciado. Reiniciado y terminado.

Algunos de los ledes estaban montados en coches de juguete que giraban describiendo arcos alrededor de la habitación; otros se enroscaban en espirales que se elevaban desde el suelo hasta el techo; o estaban fijados en celosías. Y había un reloj que cambiaba de hora solo una vez cada siete días.

Dentro de la oscuridad vítrea, los ledes brillaban y marcaban el paso del tiempo para ellos mismos. Vértigo radiante: yo también era un número.

Me perdí en la oscuridad, sin poder ver nada más que las luces, que vacilaban y se desvanecían para luego volver a parpadear. No tenía una orientación estable, ni sabía por qué empezaba la cuenta atrás o por qué terminaba; por qué algunos números corrían más rápido que otros.

Y no había ningún cero. Nunca un cero.

En el sueño que tuve después de ver la exposición, yo estaba arrodillada en una barca de madera. La barca iba a la deriva por un campo helado, y yo apartaba los témpanos que chocaban con la proa. Por encima, las estrellas eran contadores digitales led. Observé como los contadores se elevaban en el este, aunque las escolleras en ruinas los eclipsaban mientras se alzaban. Un hombre estaba recostado allí, entre las piedras. «El guardián de la puerta», soñé. «Miyajima».

Más tarde pensé que aquella visión —los números que se arqueaban en el cielo, los océanos, las escolleras— era un

presagio electrónico, una premonición de mi traslado a Japón.

Un crítico ha dicho de los ledes de Miyajima que «la fusión de la electrónica extrema y el sentimentalismo extremo es típicamente tokiota»,[248] y en la ciudad, las creaciones de Miyajima están por todas partes: sus números están incrustados en las escaleras, o curvados alrededor de los rascacielos de Roppongi, o insertados en taquillas de monedas.

Miyajima ha dicho: «El tiempo no es lo que creemos que es. Estamos vivos, por lo tanto el tiempo existe. Nosotros animamos el tiempo. Lo inventamos».[249]

De alguna manera, Miyajima me había traído a Japón, así que quise conocerlo antes de dejar el país.

La cuestión era cómo encontrarlo. En Londres podría haber llamado a su galería, pero en Japón, incluso más que en otros lugares, las referencias y las recomendaciones lo son todo, así que busqué entre la gente de mi entorno, preguntándome quién conocería a alguien que a su vez conociera a Miyajima. A diferencia del laberinto casi infinito de Tokio, la comunidad de expatriados de la ciudad es pequeña. Finalmente pregunté a Caroline Trausch, una francesa que había presentado a artistas japoneses a las galerías parisinas. Como el propio Miyajima, trabajó en la brecha que separa Tokio de Occidente.

Se lo pregunté a Caroline en un cóctel que se organizaba en honor a un joven artista, Nishino Sōhei. Nishino construye paisajes urbanos a partir de hojas de contactos fotográficos que recorta a mano y luego une, creando vastos dioramas que son verosímiles pero no corresponden a la realidad: una ciudad imaginaria que no existe en ningún lugar del mundo.

Juntos observamos el *Tokio* de Nishino. Un mar cerúleo rodeaba la ciudad, y los pequeños cuadrados rasgados se superponían como las escamas de la piel de una serpiente. De cerca, podía ver una señal de tráfico, una torre, una persona en miniatura pequeña como una pincelada. Era como mirar Tokio con el ojo caleidoscópico de un insecto, o de un ángel.

—¿Por qué no llamas a SCAI The Bathhouse, la galería que lo representa?

—¡No puedo llamarles sin más! Es una locura. Eso *nunca* funcionaría.

Así que Caroline me presentó a un coleccionista de arte que, según ella, sabría cómo encontrar a Miyajima.

—Conoce a todo el mundo —dijo crípticamente—. Y todo el mundo le conoce a él.

El galerista de arte era un hombre alto, y la mayor parte de la gente en la sala, también los artistas —sobre todo los artistas—, se sentía intimidada por él, incluso le tenían miedo.

Intenté iniciar una breve conversación preguntándole cuántas generaciones de su familia habían vivido en Tokio. Para ser un verdadero *Edokko*, o hijo de Tokio, hay que remontarse tres generaciones.

—Siete generaciones —respondió el coleccionista amablemente—. Mis antepasados regentaban varios *soaplands*.

Me reí porque usaba la palabra anticuada para «burdel».

—Está claro que eso no es cierto.

—Pues claro que no, regentaban casas de baños.[250]

Levanté las cejas para demostrar que no me había dejado engañar. El coleccionista se rio.

—Mis bisabuelos eran médicos samuráis para los sogunes.[251]

Los antepasados del coleccionista habían adquirido textos holandeses sobre anatomía en una época en la que el contacto con los extranjeros estaba prohibido. Durante más de dos siglos, Japón se cerró a Occidente, con la única excepción del pequeño puesto comercial holandés de Dejima, la isla artificial frente a Nagasaki, en el extremo suroeste del país. Los médicos de Edo aprendieron medicina occidental por sí mismos, desafiando la restricción de los sogunes de no utilizar libros occidentales, y también a pesar de la hostilidad de los médicos de Nagasaki (que querían proteger su monopolio sobre el llamado «aprendizaje holandés»).[252]

Los tatarabuelos del coleccionista tradujeron el texto médico holandés *Ontleedkundige tafelen*, conocido en Japón como *Tafel Anatomia*, con sus láminas que muestran e identifican las partes del cuerpo. Un médico del siglo XVIII escribió: «Muy lentamente conseguíamos descifrar diez líneas o un poco más al día. Después de dos o tres años de duro estudio, todo se nos hizo transparente; la alegría que experimentamos fue como masticar una dulce caña de azúcar».

El coleccionista tenía una actitud de firmeza, de escrutinio, que correspondía a un descendiente de hombres que habían adquirido un conocimiento de primera mano sobre la maquinaria del cuerpo. Su familia era inconformista, motivada —para aprender y curar— por el hambre intelectual.

Le pregunté al coleccionista si conocía a Miyajima o si sabía cómo podía yo contactar con él y conocerlo.

—Conozco su trabajo, pero no al artista —dijo fijando su mirada en mí. Sonrió—. Llame a SCAI The Bathhouse.

Finalmente, cuando estaban terminándose mis días en Tokio y no tenía más opciones —las semanas que me quedaban pasaron muy rápidamente de cuatro a tres y luego a dos—, llamé a la galería. Ofrecí referencias, expliqué por qué quería conocer a Miyajima, describí mis ideas sobre el tiempo. Al final, a pesar de toda mi planificación, lo único importante fue que me encantaban los ledes. Con eso bastó.

El gerente de SCAI The Bathhouse me organizó un encuentro con Miyajima el día antes de marcharme de Japón. Me pidió que fuera al Hotel Imperial, en Hibiya. Tendría que esperar a Miyajima en el bar Rendez-Vous del vestíbulo.

La empresa de mudanzas vino y empaquetó todo: libros, papeles, ropa, platos y tazas. Las camas, las sillas, las mesas. No quedó casi nada. En mi armario vacío, la ropa que me pondría para mi entrevista con Miyajima flotaba solitaria, animada incluso sin mi cuerpo dentro: una falda de algodón oscuro, una camisa de organza de color perla.

Había visitado el bar Rendez-Vous mi primera noche en Japón y no había vuelto más. No recordaba casi nada del lugar.

La pared interior del vestíbulo se elevaba dos pisos hacia arriba. Miles de minúsculas teselas definían unas franjas de color arena, ópalo, oro y una fina línea azul celeste, como si fueran los estratos de una pared rocosa.

Estaba mirando la pared cuando de repente apareció Miyajima a mi lado. No parecía un mago, un artesano o un artista, sino alguien con quien podría haberme cruzado en Omotesandō, o junto a quien me hubiera sentado en la línea Yamanote sin verlo realmente: un hombre leyendo un manga, o jugando a un juego en su teléfono, o durmiendo en el tren. Llevaba gafas sin montura y vestía vaqueros y una camisa de tela Oxford. Había quietud en él; ligereza.

Yo esperaba encontrarme con un asceta, un mago; como mínimo, alguien sombrío. El crítico de arte Waldemar Januszczak escribió en una ocasión que Miyajima se mueve «por un conjunto de motivaciones sorprendentemente sombrías […], su obsesión por los números parpadeantes es, en última instancia, una obsesión por la muerte. La forma en la que sigue llegando. El hecho de que no puedas escapar de ella».[253]

Pero el hombre sentado en uno de los pequeños sofás del vestíbulo no parecía apenado. Recordé que sus primeros trabajos en la década de 1980 fueron divertidas actuaciones puntuales: en Ginza, dobló su propio cuerpo y se metió en un cubo, simulando ser una roca. En Shibuya, se colocó en el centro del famoso y concurrido Scramble Crossing, echó la cabeza hacia atrás y se puso a aullar mientras los transeúntes que le rodeaban se dispersaban. En Shinjuku se tumbó en el asfalto y esperó a que lloviera; después de que lo hiciera, se levantó y quedó la silueta sin mojar de su cuerpo en el suelo. La fue fotografiando a medida que la lluvia que seguía cayendo la iba borrando. Cuando actuaba, siempre llevaba el uniforme de *salaryman*: un traje chaqueta negro y una camisa blanca.

Miyajima pidió un té Darjeeling y, cuando la camarera se fue, me preguntó por qué quería conocerle. Le hablé de *Time in Blue*, pero no del sueño que había tenido sobre él:

—Su trabajo fue… mi puerta de entrada a Japón —dije entrecortadamente.

—¡*Time in Blue* fue hace quince años! ¡Y tú has seguido pensando en ello! —exclamó regocijado—. ¡Es increíble!

Me pregunté por qué Miyajima había elegido un té hecho con una bolsita industrial, en lugar de algo de Shizuoka o Kyushu; en una taza blanca, esos tés adquieren un brillo verde casi sobrenatural, como si el interior de la propia taza resplandeciera. Me pregunté si pagar mucho dinero por beber un té de mala calidad era una experiencia cultural para los japoneses, que así podían fingir que estaban en otro lugar sin salir realmente del país. El vestíbulo del Imperial ni siquiera parecía Tokio. Podríamos haber estado en cualquier lugar del planeta.

—¿Cuál es su primer recuerdo del tiempo? —pregunté.

—Yo tenía doce años. Fue entonces cuando comprendí por primera vez que el tiempo existía. —Miyajima dio un sorbo a su té turbio y sonrió—. Estuve muy enfermo tras una operación de estómago y pasé tres meses en el hospital. Leí muchos libros mientras estuve convaleciente: libros sobre el porqué de las personas y su origen. Como ese cuadro de Gauguin: *¿De dónde venimos? ¿Quiénes somos? ¿Adónde vamos?*

»Sentí miedo —siguió diciendo tan bajo que apenas lograba oír su voz por encima de los ruidos que resonaban en la sala: el entrechocar de los cubiertos y las tazas sobre los platillos, las mil voces—. No tenía otra cosa que hacer que pensar en mi vida, y en el pabellón del hospital, los amigos que había hecho allí seguían muriendo.

Miyajima se reclinó y miró hacia el parque Hibiya, donde los taxis llegaban monótonamente, a intervalos casi regulares, para dejar a unos clientes y llevarse a otros.

Supuse que Miyajima había elegido el bar Rendez-Vous porque quería un lugar anónimo, un lugar formal, y, ciertamente, el Imperial no era un sitio en el que te pudieras encontrar con un buen amigo o con alguien íntimo; pero conservaba en sí mismo la historia moderna de la ciudad. Incluso el nombre era una reliquia de una época en la que el país estaba construyendo un imperio asiático.

Los años de gloria del hotel llegaron después de la guerra ruso-japonesa de 1905, cuando se invitó a Frank Lloyd Wright a construir un edificio que proclamara el lugar que le correspondía ocupar a Japón como igual a las potencias europeas y a Estados Unidos, países que habían intentado dominarlo y someterlo. Luego llegó la Segunda Guerra Mundial y las bombas incendiarias, a las que el hotel sobrevivió en su mayor parte. Y en 1967, los bloques de toba y los ladrillos de Lloyd Wright, las piscinas infinitas, el Salón del Pavo Real y las pesadas linternas chinas fueron arrasados para dar paso a aquel bloque de diecisiete pisos que ningún arquitecto admitiría haber diseñado[254] y en el que Miyajima y yo estábamos tomando el té.

—Lo que resolví —continuó Miyajima— fue que *te estás preparando para la muerte cada día*. Ese momento es muy importante. Mucha gente piensa: «Tengo tiempo. Me quedan veinte o treinta años». Pero ¿y si no lo tienes? ¿Y si esto *es todo lo que tienes*?

Más allá de Miyajima, las teselas se elevaban brillando hacia las luces lejanas del techo. Me fijé en una delgada franja de color verde esmeralda entre las capas de arena y los colores de la piedra. Quinientos años antes, el lugar en el que estaba sentada en aquel momento habría estado bajo el mar. Hibiya no era más que una ensenada de la bahía de Tokio, un lugar donde los pescadores recogían ostras y algas.

—¿Y para usted? —preguntó Miyajima—. ¿Cuál es su primer recuerdo del tiempo?

Aparté la mirada de la pared y volví a mirar a Miyajima, alarmada. Nunca había pensado en eso, y nadie me lo había preguntado nunca.

—Mi primer recuerdo del tiempo fue… No estoy segura. Cuando era pequeña no teníamos relojes que funcionaran bien en nuestra casa.

Miyajima parecía sorprendido.

—¡Increíble! ¿Ni uno solo?

—Ni uno —respondí—. A principios de los años ochenta podías llamar al centro horario y preguntar por la hora, por la temperatura. Al principio, una persona real contestaba al teléfono. Te decía si hacía calor, si hacía frío, qué hora era. Cuando me hice mayor, una grabación sustituyó a la persona que realizaba la locución. Yo solía llamar mucho al número de información para saber qué hora era. Era una costumbre que molestaba a mi madre. Sobre todo cuando recibía la factura del teléfono, porque cobraban por cada llamada.

—No me extraña que piense en esa cuestión —murmuró Miyajima.

Serví más té en la taza de Miyajima. El té había reposado demasiado y parecía más turbio que al principio.

—Cuando piensa en el «tiempo», ¿qué palabra utiliza? Su idioma tiene tantas…

—No pienso en absoluto en el «tiempo del reloj» —repuso Miyajima—. Pienso en una abstracción. En una forma propia del lenguaje de la física, de las matemáticas.

—Pero la palabra es…

—Sí… *Ta-imu*.

—Que proviene de la palabra inglesa *time*.

—Sí, pero el sentido que le doy no es occidental. En Occidente, el tiempo es algo lineal. En Asia, es circular.[255]

En este punto, Miyajima cogió con delicadeza mi cuaderno, pequeño y cubierto de tela gris, y dibujó un dial en la página con números que iban en sentido contrario a las agujas del reloj, del nueve al uno. Garabateó un halo en espiral alrededor de la esfera hasta que los anillos bailaron a su alrededor. Entre el nueve y el uno marcó un círculo negro.

—¡El cero! —exclamé.

—El cero. —Miyajima me sonrió—. El cero es la muerte, sí, pero no la muerte como final. La muerte como el momento en que nos convertimos en nuestro ser perfeccionado. Como dijo el cineasta Terayama Shūji: «Crecemos en nuestra muerte».

—Entonces, ¿el cero es una broma?

Miyajima rio con fuerza, casi sonó como un ladrido de alegría.

—No es una broma. Es algo *muy serio*.

Yo también me reí, insegura.

—¿Significa eso que para usted el cero… es algo *gozoso*?

Miyajima comentó en una ocasión que el cero no solo significaba originalmente la nada, sino también la plenitud, el crecimiento, la expansión. Evitar el cero es la inclusión deliberada de un vacío, un rechazo a la idea de la nada… Eliminar el cero centra la atención en el cero.

Miyajima me devolvió el cuaderno.

—La vida es movimiento y color, mientras que la muerte es oscuridad y quietud. Yo utilizo esa oscuridad… Puede parecer que no hay nada, pero la energía está a punto de rebosar, esperando la siguiente vida. Eso es el cero. Igual que el sueño nos restaura para la mañana siguiente.

—¿Cómo se puede seguir sintiendo así, después del terremoto de 2011? Un sacerdote cerca de Ishinomaki, ese pueblo donde tantos niños fueron arrastrados al mar, dijo: «El fluir del tiempo ha cambiado completamente. Los relojes se han detenido».[256]

Miyajima volvió a coger mi cuaderno y trazó una línea horizontal en el cuatro, la palabra que en japonés suena igual que *muerte*.

—Las guerras y las catástrofes naturales recortan nuestros periodos naturales…

—… lo que deja una marca…

—… lo que deja una marca. Nunca es lo mismo, pero lo que se pierde se puede recuperar.

Pensé en las personas arrastradas por el tsunami de 2011 al norte del Pacífico; aquellas cuyos cuerpos nunca se encontraron. ¿Pueden recuperarse?, me pregunté. ¿Qué es exactamente lo que puede recuperarse? La idea era, pensé, una broma; como el aullido de Miyajima en Scramble Crossing treinta años atrás o la silueta de su cuerpo desvaneciéndose bajo la lluvia. Shioda Junichi dijo una vez que el siglo XX era una época de revolución y guerra, de éxodo masivo de refugiados. Un periodo en el que todas las cosas se consideraban susceptibles de ser medidas y contadas, y en el que los individuos fueron reducidos a números. La producción y el consumo, la vida y la muerte de los seres humanos y todo lo demás se redujo a términos numéricos. Los contadores digitales de Miyajima, que marcan fríamente sus números, parecen perfectamente adaptados a ese contexto del siglo XX.

Pero no, pensé, no. Los contadores son —tienen que ser— una broma del propio Miyajima. Pensé en él dibujando con tipografía led números aleatorios en las fotografías de rostros de personas para su serie *Deathclock*. Sus números se repiten porque nada es repetible. Convierte a las personas en números para demostrar que no son números, que nada puede contarse. Hay miles de millones de estrellas en la galaxia, ha dicho Miyajima, igual que cada persona está formada por miles de millones de células. Así que la escala de la persona y del universo es similar. «Una persona puede representar el universo, y el universo no es más grande que una persona».

Los muertos del terremoto no son números, nunca serán números.

Miyajima miró su reloj y se despidió. Luego se fue, sin borrar su sonrisa.

Cuando se marchó, me quedé sola allí sentada, sorbiendo mi propio té turbio, que se había enfriado. Me sorprendió que las lámparas de pie *andon*[257] estuvieran encendidas. Irradiaban luz en filas ordenadas por todo el vasto bar Rendez-Vous. Llamé al camarero y le pregunté a qué hora encendían las luces del bar. ¿A las tres? ¿A las cuatro…?

El camarero me miró como si hubiera hecho una pregunta de siniestra sencillez: ¿en qué país estamos?, ¿en qué año estamos?

—Desde las once de la mañana, cuando abrimos —respondió.

Las luces ya estaban encendidas cuando había entrado en el Imperial, y yo ni siquiera me había dado cuenta.

Edo se creó como un lugar en el que
no se podía entrar, o del que
no se podía salir.

KATŌ TAKASHI

Las habitaciones donde había vivido estaban vacías. No quedaba ni siquiera una percha. Había marcas en las paredes —grandes grietas donde una librería se había desprendido hasta el suelo durante el terremoto de 2011—, pero, salvo esa cicatriz, no quedaba nada.

Fuera de mis ventanas se alzaba lo que quedaba de un antiguo bosque verde: arces y *ginkgos*. Todo tenía una apariencia de quietud, de indolencia, de pausa inquebrantable. Pero las hojas se abren, crecen, y hasta las piedras se desintegran, lentamente.

Nada descansa nunca.

La luz y la sombra.

El tiempo.

Índice

Portada
Las campanas del viejo Tokio
Las campanas del tiempo
Hibiya
Nihonbashi. El punto cero
Asakusa. La mítica llanura de Kantō
Akasaka. La invención de Edo
Mejiro. Un golpe fallido
Nezu. Los relojes Tokugawa
Ueno. El último sogún
El Rokumeikan. La restauración Meiji
Tsukiji. El imperio japonés
Yokokawa-Honjo. La orilla este del río
Marunouchi. Nuevos orígenes
Kitasuna. Las bombas incendiarias de 1945
Shiba Kiridoshi. La torre de Tokio
Horario de verano. La ocupación
Ichigaya. La prosperidad de la posguerra
Shinjuku. El Tokio del mañana
Hibiya. El Hotel Imperial
Sobre este libro
Sobre Anna Sherman
Créditos
Notas

Sherman explora la ciudad de Tokio y sus habitantes y la relación individual y particular de la cultura japonesa, y su lengua, con el tiempo, la tradición, la memoria.

Un elegante y absorbente recorrido por Tokio y sus habitantes.

Durante más de 300 años, desde 1632 hasta 1854, los gobernantes de Japón restringieron el contacto con el extranjero, un casi aislamiento que fomentó una cultura notable y única que perdura hasta nuestros días. Durante su periodo de aislamiento, los habitantes de la ciudad de Edo, más tarde conocida como Tokio, confiaban en sus campanas públicas para dar la hora. En su extraordinario libro, Anna Sherman relata su búsqueda de las campanas de Edo, explorando la ciudad de Tokio y sus habitantes y la relación individual y particular de la cultura japonesa -y la lengua japonesa- con el tiempo, la tradición, la memoria, la impermanencia y la historia.

A través de los viajes de Sherman por la ciudad y de su amistad con el propietario de una pequeña y exquisita cafetería, que eleva la preparación y el consumo de café a una forma de arte, 'Las campanas del viejo Tokio' sigue voces inquietantes a través del laberinto que es la capital japonesa: una anciana recuerda haber escapado de las bombas incendiarias estadounidenses de la Segunda Guerra Mundial. Un científico construye el reloj más preciso del mundo, un reloj que no perderá un segundo en cinco mil millones de años. El jefe de la casa shogunal Tokugawa reflexiona sobre la destrucción de la ciudad de sus abuelos: "Una cosa perdida está perdida. Perseguirlo lleva a la oscuridad".

El resultado es un libro que no sólo aborda como ningún otro la sorprendente otredad de la cultura japonesa, sino que también marca la llegada de una deslumbrante nueva escritora al presentar una absorbente y seductora meditación sobre la vida a través de la exploración de una gran ciudad y sus gentes.

Anna Sherman. Nació en Little Rock, Arkansas. Estudió griego y latín en el Wellesley College y en el Lincoln College de Oxford antes de mudarse a Tokio en 2001. *Las campanas del viejo Tokio* es su primer libro. «Cuando me mudé por primera vez a Japón, trabajé como investigadora para un arquitecto. Durante dos años recorrí la ciudad todos los días, especialmente sus barrios más antiguos, tomando notas sobre los espacios secretos de Tokio, sus historias ocultas. Aunque las guerras, los terremotos y los incendios han borrado gran parte del pasado de Tokio, hay muchas cosas que permanecen.»

Título original: *The Bells of Old Tokyo. Meditations on Time and a City* (2020)

© Del libro: Anna Sherman
© De la traducción: Victoria Pradilla Canet
Edición en ebook: octubre de 2022

© Capitán Swing Libros, S. L.
c/ Rafael Finat 58, 2º 4 - 28044 Madrid
Tlf: (+34) 630 022 531
28044 Madrid (España)
contacto@capitanswing.com
www.capitanswing.com

ISBN: 978-84-12554-03-8

Diseño de colección: Filo Estudio - www.filoestudio.com
Corrección ortotipográfica: Victoria Parra Ortiz
Composición digital: leerendigital.com

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

[1] Aunque esta tonada tiene la finalidad de servir como aviso de emergencia, al corresponder a una canción infantil, mucha gente cree que solo anuncia la hora de avisar a los niños para que vuelvan a casa. En cierto sentido es natural esta creencia, pues dicha práctica tiene las dos funciones. *(N. de la T.)*.

[2] Quiere decir algo así como: «El pequeño brillo del amanecer». Parto de la versión traducida del japonés al español en el blog de Héctor García, *KIRAI*, entrada de 1 de mayo de 2007. También hay un libro del mismo autor, *Un geek en Japón* (Norma Editorial, 2019), muy útil para ampliar el contenido de este libro sobre la capital nipona. La referencia a los cuervos se debe a que hay una gran población de estas aves en la ciudad. *(N. de la T.)*.

[3] Para las campanas de los templos y sus orígenes, véase *A History of Japanese Music*, de Eta Harich-Schneider (Oxford University Press, 1973): «Las campanas de los templos se importaron de China y de Corea. Son grandes campanas de bronce, fundidas con maestría y adornadas con relieves decorativos, siendo los motivos más frecuentes los instrumentos musicales y los *bodhisattvas* relacionados con la música. Estas campanas, llamadas *tsurigane* (metal colgante), están suspendidas en un edificio de madera separado, llamado *shōrō*, a un lado del templo. La nota se produce empujando la campana desde el exterior con una viga de madera. La más antigua de estas campanas, y también la más perfecta en su forma y sonido, se encuentra en el Kwanzeonji, en Kyūshū, y data del año 698. El material del percutor de madera es *shuro-no-ki*. El tono es extraordinariamente puro y rico, con una increíble gama de armónicos, y con la nota fundamental claramente discernible […]» (pp. 67-68 y lámina 8b).

[4] El sonido de estas campanas es muy característico y tiene una gran resonancia que se compone de tres intervalos y el justo acoplamiento de sonidos de diversas frecuencias. El primero, *atari*, se produce con el impacto del percutor de madera llamado *shumoku* sobre ella, una nota limpia y clara. Le sigue el *oshi*, una reverberación prolongada. Se trata de un tono más alto y tiene un carácter sordo, algo triste pero rico en armónicos. Su duración es de unos diez segundos. Por último, llega el *okuri*, con el que se va apagando la resonancia y que suele durar hasta un minuto. También hay sobretonos armónicos continuos que se oyen a lo largo de todo el proceso y constituyen un perfil sonoro complejo.

[5] Guān Yīn es una *bodhisattva* de la compasión o de la misericordia cuyo nombre significa «la que oye los lamentos del mundo». En Occidente se la llama erróneamente diosa porque se la asocia a la figura de la Virgen María. Aparece citada por primera vez en la traducción del chino del *Sutra del loto* en el 406. a. C. *(N. de la T.)*.

[6] Yoshimura Hiroshi (1940-2003), *Ō-Edo toki no kane aruki* (Shūnjusha, 2002). Los pasajes citados proceden de la introducción, pp. 4-5. Para «*kinpo shohatsu*», la primera apertura de los lotos, pp. 6-7. Para la conservación del «paisaje sonoro» de Edo, p. 11. [Yoshimura es considerado un pionero de la música ambiental en Japón. Mezcla música electrónica con sonidos de la naturaleza y de la vida cotidiana en Japón. El libro del que se habla aquí no está traducido a ninguna lengua occidental].

[7] En este libro se utiliza la onomástica moderna japonesa normativa en la cual el apellido o nombre de familia precede al nombre propio. En este sentido, sigue el sistema común en Asia oriental.

[8] Véase el ensayo de Judith Ryan, «"Lines of Flight": History and Territory in *The Rings of Saturn*», en *W. G. Sebald: Schreiben ex patria/Expatriate Writing* (ed. de Gerhard Fischer, Rodopi, 2009), pp. 45-60; en particular su referencia al libro de Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Kafka: Toward a Minor Literatura* (University of Minnesota Press, 1986) [hay versión en español citada en las notas]: «Entraremos, pues, por cualquier punto; ninguno importa más que otro, y ninguna entrada es más privilegiada aunque parezca un atolladero, un paso estrecho, un sifón. Solo trataremos de descubrir con qué otros puntos conecta nuestra entrada, por qué encrucijadas y galerías se pasa para enlazar dos puntos, cuál es el mapa del rizoma y cómo se modifica el mapa si se entra por otro punto». El viaje se convierte en lo que W. G. Sebald llamó una «red extensa, desordenada y fragmentada» («"Lines of Flight"», p. 56).

[9] Véase *Coffee Manual* (Manual del café), de Daibo, traducido por Eguchi Ken y Kei Benger (Nahoko Press, 2015). Este pequeño y delgado libro es menos un manual de instrucciones que lo que los japoneses llaman un *zuihitsu*: un ensayo sobre la filosofía del café de Daibo. Para una historia de la cultura urbana del café en Japón, véase Merry White, *Coffee Life in Japan* (University of California Press, 2012) y Marilyn Ivy, *Discourses of the Vanishing: Modernity, Phantasm, Japan* (University of Chicago Press, 1995). Véase también Eckhart Derschmidt, «The Disappearance of the Jazz-Kissa: Some Considerations about Jazz Cafes and Jazz Listeners». Derschmidt escribe que en el Tokio de mediados de la década de 1960: «Los jazu-kissa [cafés de *jazz*] empezaron a parecerse cada vez más a los templos, ya que los seguidores del *jazz* empezaron a parecerse a la noción de "culto" de [Neil] Leonard, con la que se refiere a «un grupo suelto casi sin organización, no tanto una hermandad como una colección transitoria y fluctuante de individuos unidos por la experiencia extática. […] La oscuridad, el tremendo volumen de la música, los invitados que escuchaban inmóviles y el maestro, a menudo estricto y autoritario, que no solo ponía los discos, sino que controlaba el cumplimiento de las normas de la tienda, contribuían a la impresión de que se entraba en una sala muy especial, casi religiosa, un mundo completamente diferente» (*The Culture of Japan as Seen Through its Leisure*, ed. de Sepp Linhart y Sabine Frühstück, State University of New York Press, 1998, p. 308).

[10] Estas piezas datan del siglo XVII y poseen una finalidad práctica. Dado que los trajes tradicionales japoneses no tenían bolsillos, y con el fin de que la gente dispusiese de alguna forma de llevar sus pertenencias personales, se crearon unos contenedores —bolsas, cestillas o pequeñas cajas— que se ataban a la cintura con un cordón y se mantenían cerrados gracias a un seguro: el *netsuke*. Una visión muy interesante sobre los *netsuke* se encuentra en el libro de Edmund de Waal, *La liebre con ojos de ámbar. Una herencia oculta*, Acantilado, 2020, trad. de Marcelo Cohen. *(N. de la T.)*.

[11] El adjetivo *flotante* corresponde al concepto de *ukiyo* (浮世 «mundo flotante»), que hace referencia a lo efímero, fugaz y

transitorio y es como se conoce un estilo de vida urbano de carácter hedonista que se desarrolló durante el periodo Edo. Las «pinturas del mundo flotante» tomaron el nombre de *Ukiyo-e* (浮世絵), un género de grabados xilográficos producidos en Japón entre los siglos XVII y XX, porque reflejaban imágenes de esos lugares de placer. El más conspicuo representante de esta escuela de pintura es Hokusai Katsushika (1760-1849), cuya obra más conocida es *La gran ola de Kanagawa*, de la serie *Treinta y seis vistas del monte Fuji. (N. de la T.)*.

[12] Edward Seidensticker, *Low City, High City: Tokyo from Edo to the Earthquake: How the Shogun's Ancient Capital Became a Great Modern City, 1867-1923* (Allen Lane, 1983), p. 123.

[13] Véase Bjarke Frellesvig, *A History of the Japanese Language* (Cambridge University Press, 2011), sección 4.2.3, pp. 148-149. Véase también el ensayo de William LaFleur, «Shunzei's Use of Tendai Buddhism»: «El acto de observación termina en el mismo momento en que comienza, en la unidad de tiempo que los budistas llamaban *ksana* (*setsuna*); por tanto, el observador no es más permanente que lo que observa» (*The Karma of Words*, University of California Press, 1983, pp. 42-43).

[14] El zodíaco japonés está basado en el chino, aunque con algunas modificaciones y usos más variados y más complejos como, por ejemplo, la medida del tiempo. *(N. de la T.)*.

[15] La secuencia del zodíaco es la siguiente: rata (11 h), buey (1 h), tigre (3 h), conejo (5 h), dragón (7 h), serpiente (9 h), caballo (11 h), oveja (13 h), mono (15 h), gallo (17 h), perro (19 h) y cerdo (21 h). [Los intervalos son: de la 1 a las 3, la hora del buey; de las 3 a las 5, la del tigre; de las 5 a las 7, la del conejo; de las 7 a las 9, la del dragón; de las 9 a las 11, la de la serpiente; de las 11 a las 13, la del caballo; de las 13 a las 15, la de la cabra; de las 15 a las 17, la del mono; de las 17 a las 19, la del gallo; de las 19 a las 21, la del perro; de las 21 a las 23, la del cerdo; y de las 23 a la 1, la de la rata].

Véase la obra de Yulia Frumer «Translating Time: Habits of Western-Style Timekeeping in Late Edo Japan», para un comentario sobre este llamado «zodíaco»: «Doce signos animales designaban las horas —la medianoche se asociaba a la Rata y el mediodía al Caballo—, al igual que los números, para permitir que las campanas marcaran la hora». Una hora japonesa antes de la edad moderna era una hora doble —que abarcaba desde las 11 de la noche hasta la 1 de la madrugada—, por lo que no había un equivalente directo con nuestra «medianoche». El mediodía era el momento en que el sol estaba en su cenit: el único momento incontestable (excepto en los días nublados).

Frumer añade que «aunque los doce signos animales suelen denominarse erróneamente «signos del zodíaco [chino]», no tienen ninguna relación con las constelaciones del cinturón zodiacal occidental». Durante el periodo Edo, «el día en Japón se dividía en dos partes: la luz del día y la oscuridad, definidas por el amanecer y el anochecer». (Como el amanecer y el anochecer son procesos naturales continuos y no momentos claramente distinguibles, los astrónomos decidían qué momento considerar como punto de inflexión. Los criterios cambiaban a lo largo del periodo y variaban según la región).

«Cada uno de los periodos duraba seis "horas", pero como la duración relativa de la luz y de la oscuridad cambiaba a lo largo del año, la duración relativa de estas "horas" también cambiaba» (*Technology and Culture*, vol. 55, n.º 4 (octubre de 2014), pp. 789-790).

Véase también J. Drummond Robertson: «Se ha sugerido que, como ciertas horas eran afortunadas mientras que otras eran desafortunadas, un vistazo al reloj mostraría de inmediato si el momento para una acción era propicio o no» (*The Evolution of Clockwork: With a Special Section on the Clocks of Japan*, Cassell, 1931, p. 199.)

Philipp Franz von Siebold escribió que el amanecer y el crepúsculo se definían como «ese momento en el que uno empieza o deja de ser capaz de reconocer un carácter impreso sostenido en la mano, o cuando por la mañana las estrellas desaparecen, y cuando por la tarde vuelven a aparecer» (*Nippon* (Leyden, 1852), vol. IV, parte III, p. 117). Citado en Robertson, *The Evolution of Clockwork*, p. 276.

En el Japón de los Tokugawa, los signos animales también indicaban direcciones en los mapas. «Incluso existía una asociación espacial entre los dígitos de las horas y las direcciones […]. En la antigua cosmología china, los signos animales se identificaban no solo con los meses y las horas, sino también con las direcciones. Así, el signo del Caballo, asociado al solsticio de verano y a la hora del mediodía, se asociaba también al sur […], la Rata representaba el solsticio de invierno, la medianoche y el norte» (Yulia Frumer, *Making Time: Astronomical Time Measurement in Tokugawa Japan*, University of Chicago Press, 2018, p. 42.).

Para los orígenes de este modelo, véase «The Concept and Marking of Time», en *Sources of Chinese Tradition*, vol. 1: *From Earliest Times to 1600* (ed. de William Theodore de Bary e Irene Bloom, Columbia University Press, 1999), pp. 351-352. Las fechas en la historia china se registran habitualmente en función de los años del monarca reinante. Pero en la época Han ya se utilizaba un sistema adicional de signos cíclicos para designar los años, los días y las horas. El origen de estos signos —uno de ellos un conjunto de diez, conocido como los «diez tallos celestiales», otro de doce, llamado las «doce ramas terrestres»— sigue siendo hoy un misterio, aunque es evidente que son muy antiguos.

[16] Para un ejemplo temprano de la hora del buey, como se conoce más a menudo a esa hora de la noche, y su aparición en los relatos de fantasmas, véase *The Tale of the Heike* 4.15, «The Nightbird» (Viking Press, 2012, trad. de Royall Tyler) [hay versión en español, véase bibliografía]. «Noche tras noche, Su Majestad era asaltado por un miedo aplastante. Por orden suya, excelentes monjes e importantes curanderos realizaban los más poderosos y secretos ritos, pero sin ningún efecto. Su sufrimiento le sobrevino a la hora del buey […]. Una nube negra se elevaba, se acercaba y se posaba sobre la morada de Su Majestad. Entonces, su agonía siempre se desataba […]». (p. 242).

[17] James Harold Kirkup (1918-2009) fue un poeta, viajero y traductor inglés. Utilizó diversos seudónimos para firmar sus obras. Véase James Kirkup, *Tokyo* (Phoenix House, 1966), pp. 68-69, 129-130. Kirkup escribe sobre el Fugetsudo de Shinjuku, una

cafetería «artística» que «exhibe pinturas deliberadamente vanguardistas y se especializa en música clásica del tipo más puro: Bach, Vivaldi, Buxtehude, Palestrina y Pergolesi, con ocasionales borbotones de Tchaikovsky, Brahms, Mendelssohn y Grieg. Al entrar en la tienda, anote su petición de Chopin, Scarlatti o Debussy; es posible que tenga que esperar casi dos horas para oírlo sonar. […] como Tokio no tiene Soho ni Bloomsbury ni Greenwich Village, este lugar merece una visita si quiere ver un poco de ambiente de la pseudoizquierda en Japón. […] De nuevo, como en el caso de los restaurantes, lo mejor es pasear y entrar en una cafetería tras otra. Yo prefiero los cafés de *jazz* moderno, especialmente Dig, Village, Pony, Mokuba y algunos que se llaman simplemente Modern Jazz. Aquí, escuchando a Art Tatum o John Coltrane, uno puede entablar amistad con los japoneses locos por el *jazz* y con los clientes negros que lo aprecian con más sobriedad. Casi todos los bares y cafeterías están decorados con palmeras y plantas tropicales, peces de colores o pájaros tropicales […]». Para la cultura del café de la posguerra, véase también la sátira de Jean Raspail *Welcome, Honourable Visitors* (Hamish Hamilton, 1960, trad. de Jean Stewart), pp. 10-11.

[18] Sekiguchi Ichiro, el propietario del Café de l'Ambre, nació en 1913. Abrió su cafetería en 1948 y utilizó granos indonesios que habían sido almacenados para su envío a Alemania antes de la Segunda Guerra Mundial. Merry White relata la historia en el capítulo «Masters of Their Universes: Performing Perfection», de *Coffee Life in Japan*. Sekiguchi, escribe White, «no tiene reparos en desalojar a los clientes que no entienden o que se resisten a su autoridad. Sekiguchi sirve [su café] sin acompañamientos; si le pides azúcar o leche después de recibir la taza, él puede negarse o incluso pedirte que te vayas […]. Si querías algo, tenías que haberlo pedido al mismo tiempo que el café, porque el café está hecho para beberlo de una manera determinada: más fuerte o más caliente, o con otro tipo de grano, que combinaba mejor con el azúcar o la leche. Uno siente que estos aditivos son en realidad una prueba: no deberías quererlos, y el café no debería necesitarlos […]» (p. 71).

[19] Theodore C. Bestor, *Tsukiji: The Fish Market at the Center of the World* (University of California Press, 2004), p. 98.

[20] La palabra *salaryman* está formada por dos palabras inglesas, aunque no existe en inglés como tal. Se trata de un término creado en Japón que designa al tipo de oficinista de rango medio ataviado con el típico uniforme de traje chaqueta oscuro, corbata y camisa blanca. A este perfil se asocian, entre otras características, largas jornadas de trabajo sin grandes ingresos y un escaso prestigio social. *(N. de la T.)*.

[21] Véase, de Audrey Yoshiko, *Ensō Zen Circles of Enlightenment* (Weatherhill, 2007), y Stephen Addiss, «The Calligraphic Works of Fukushima Keidō», en *Zen no Sho: The Calligraphy of Fukushima Keidō Rōshi* (ed. de Jason M. Wirth, Clear Light Publishers, 2003). «Hay cierto debate sobre si los *ensō* son pinturas o caligrafía. Por un lado, casi siempre son creados con una sola línea del pincel, pero, por otro, no representan directamente una palabra. Quizás forman una categoría propia» (Stephen Addiss, p. 28). Véase también la p. 68: «Su vacío es la fuente de la plenitud: el *ensō* es una expresión común de la mente zen, y la mente zen no es solo la experiencia de la plenitud de la propia vacuidad del ser, sino la vacuidad de todas las cosas».

[22] La primera cárcel de Edo estaba cerca, en Tokiwabashi; Tokugawa Iemitsu la fundó alrededor de 1590-1592, y luego la trasladó a Kodenmachō en algún momento entre 1596 y 1615. Hiramatsu Yoshirō, «A History of Penal Institutions: Japan» (*Law in Japan*, vol. 6 (1973), pp. 1-2).

[23] *Ibid.*, p. 3.

[24] El periodo Sengoku (戦国時代) o de los Estados Combatientes es un periodo muy largo en la guerra civil de la historia de Japón. Su inicio data de finales del periodo Muromachi, en 1467, y llega hasta 1568, aunque la paz no fue alcanzada hasta 1615, ya en la era Edo. *(N. de la T.)*.

[25] Véase el excelente pero sobrecogedor libro de Daniel Botsman: *Punishment and Power in the Making of Modern Japan* (Princeton, 2007), p. 66.

[26] *Ibid.*, pp. 18-19; para la localización de los campos de ejecución, véanse las pp. 20-24.

[27] La expresión *irezumi* (入れ墨) es un término de origen chino que se adopta durante el periodo Edo, cuando en Japón se utiliza el tatuaje para estigmatizar a los reos. Tatuar a los delincuentes permitía a los gobernantes que el cuerpo de aquellos fuera el registro de sus antecedentes penales. El sistema servía para informar al resto de la población y para afianzar la fuerza del poder de la justicia de los sogunes. *(N. de la T.)*.

[28] Daniel Botsman, «Politics and Power in the Tokugawa Period», en *East Asian History*, n.º 3 (junio de 1992), p. 3. También, *Punishment and Power*, p. 19, donde Botsman señala: «Si queremos llegar a una mejor comprensión de la sociedad Tokugawa, debemos mirar más allá de [su] brutalidad […]. Los castigos de los Tokugawa eran tanto producto de la paz como de la guerra, y aunque podían ser ciertamente crueles, no adoptaban la forma de una violencia arbitraria o desenfrenada».

Botsman también argumenta: «En el Japón de los Tokugawa no había cárceles», sino más bien instituciones de tipo carcelario, porque el encarcelamiento de larga duración era raro, «se utilizaba como castigo oficial solo cuando había circunstancias atenuantes que impedían la aplicación de otra pena mayor» («Politics and Power», en *East Asian History*, p. 9, y *Punishment and Power*, p. 28).

[29] «En la época medieval, el crimen en sí mismo también era visto como una forma de contaminación: los criminales eran expulsados de sus comunidades y sus casas quemadas hasta los cimientos no solo para castigarlos, sino también para purificar y limpiar el lugar que había sido mancillado por sus acciones» (Botsman, *Punishment and Power*, p. 23).

[30] Hasegawa Shigure (1879-1941) fue una dramaturga, novelista y editora japonesa. Véase su autobiografía: *Hasegawa Shigure sakuhinshū*, Fujiwara Shoten, 2009 [no hay edición en español de ninguna de sus obras].

[31] Benzaiten es una diosa del budismo japonés. La única mujer entre los siete dioses de la fortuna. Es originaria de la India; se identifica con la diosa hindú Sarasvati. Es la patrona del conocimiento, las bellas artes y la belleza. Las imágenes que representan a

la diosa suelen mostrar a una mujer muy bella tocando una *biwa*, instrumento tradicional japonés parecido al laúd junto a una o varias serpientes blancas, en las que la diosa puede transformarse. *(N. de la T.)*.

[32] Véase Asuka Sango, *The Halo of Golden Light: Imperial Authority and Buddhist Ritual in Heian Japan* (University of Hawaii Press, 2015).

[33] El *Sutra de la luz dorada* se centra en la práctica de la confesión de las faltas. Llegó a ser especialmente importante en el budismo de Asia Oriental, sobre todo por sus enseñanzas sobre cómo los cuatro reyes celestiales protegen al gobernante que conduce a su país de la manera adecuada y por ello proporciona un modelo de un Estado bien administrado. El capítulo de la confesión que se cita en su forma extensa dice: «Entonces el *bodhisattva* Ruciraketu dormía. En medio de su sueño vio un tambor dorado, hecho de oro, brillando en todas las direcciones, como la esfera del sol. Y en todas las direcciones vio innumerables, incalculables Budas sentados sobre asientos de berilo a los pies de árboles enjoyados, rodeados [y] honrados por una asamblea de numerosos cientos de miles de incontables seres, enseñando la Ley. Una noche, cuando no estaba cansado, me dormí y vi un reluciente tambor con luz dorada por todos lados. Brillando como el sol brillaba en todas direcciones. Resplandecía en las diez direcciones». *(N. de la T.)*.

[34] El *kakemono* es un rollo que contiene una pintura o una caligrafía sobre papel o seda. Se cuelga de forma vertical —a diferencia del *makimono*, que se coloca horizontalmente— en un muro. En sus extremos se encuentran unos cilindros fijos, llamados *jiku*, que sirven para mantener su superficie tersa y plana, al tiempo que facilitan que sea cómodo de enrollar para almacenarlo o trasladarlo. *(N. de la T.)*.

[35] La escuela *shingon* es una de las principales del budismo japonés y la más importante de las escuelas esotéricas. La palabra *shingon* es la pronunciación japonesa del término chino *zhēn yán* (palabras verdaderas), que a su vez proviene de la palabra en sánscrito que significa «aquello que libera la mente». Esta corriente surgió en Japón durante el periodo Heian (794-1185) a partir de las enseñanzas de Kūkai, conocido tras su muerte como Kōbō-Daishi, monje, funcionario público, erudito, poeta, calígrafo y artista que había visitado China y había desarrollado su propia doctrina a partir de lo aprendido. *(N. de la T.)*.

[36] En su traducción literal, *zaibatsu* significaba «camarilla financiera» y se trataba de grandes *holdings* empresariales que dominaban la mayoría de los principales sectores económicos del país con un poder incluso superior al del ejecutivo nipón. De estructura claramente piramidal, estas empresas estaban dirigidas bajo los preceptos de jerarquía y lealtad a los superiores. Durante la posguerra, los *zaibatsu* resurgieron bajo el nombre de *keiretsu* e impulsaron la economía japonesa hasta situarla solo por debajo de la estadounidense a nivel mundial. *(N. de la T.)*.

[37] La metrópolis de Tokio la constituyen veintitrés regiones especiales, cada una con sus respectivos distritos. *(N. de la T.)*.

[38] No todos. El médico del siglo XIX Nakano Chōei sobornó a un obrero para que incendiara uno de los edificios de la prisión y así poder escapar de Kodenmachō. Eludió el arresto durante seis años antes de ser atrapado y ejecutado.

[39] Considerado uno de los más grandes dramaturgos de kabuki de todos los tiempos, Mokuami (1816-1893) escribió, entre otras temáticas, sobre historias de pícaros y ladrones y otros personajes de la vida de la ciudad. *(N. de la T.)*.

[40] Botsman escribe: «Mokuami situó las escenas finales de la obra [*Shisen ryō koban no ume no wa*, o *Cuatro mil piezas de oro, como hojas de ciruelo*] en el interior de la antigua cárcel, utilizando descripciones de antiguos guardias para recrear ante el público este mundo previamente oculto» (*Punishment and Power*, p. 246, nota 17). Para una descripción del Camino Lejano, véase Botsman, *Punishment and Power*, p. 66. Para *Cuatro mil piezas de oro*, véase Mokuami, *Kawatake Mokuami shū* (Tokyo Sōgen Shinsha, 1968).

Véase, también, James R. Brandon y Samuel L. Leiter en *Kabuki Plays on Stage: Restoration and Reform*, 1872-1905 (University of Hawaii Press, 2003). «Mokuami estaba profundamente interesado en la gente atrapada en la estresante vida de la época y era muy hábil escribiendo sobre ella. La libertad de elección individual era un nuevo concepto ético aprendido de Occidente. Las estructuras sociales liberales y democráticas basadas en el individualismo competían frontalmente con los ideales feudales profundamente arraigados, que no habían desaparecido simplemente porque se hubiera abandonado el antiguo sistema político» (p. 20).

La tesis doctoral de Alan Cummings, *Kawatake Mokuami and Kabuki Playwriting, 1850-1893* (SOAS, 2010), tiene un pasaje muy interesante sobre el Edo de Mokuami y su «irrealidad romántica»: «los ladrones hablan en verso estilizado en lugar de limitarse a robar el bolsillo» (p. 74). Cummings añade: «Mokuami preservó la evasión esencial del kabuki de la realidad creando su propia versión escénica de un Edo alternativo. Este *otro* Edo, aunque ciertamente presentaba muchos aspectos restrictivos de la ciudad real, por otra parte, permitía de manera crucial los vuelos de la fantasía y la realización de los deseos. Los héroes de Mokuami pueden soñar brevemente con la riqueza, el amor y la felicidad en un mapa recreado de lugares conocidos por su público. El hecho de que estos sueños fantásticos se vean invariablemente frustrados por la fuerza del destino es revelador de la mentalidad popular del *bakumatsu* [sogunato]» (pp. 57-58).

[41] Daniel Botsman tiene un interesante pasaje sobre la organización de los reclusos de la prisión como representación en «microcosmos de la estructura general de la sociedad Tokugawa». Relaciona el paisaje urbano de Edo con el interior de la prisión («Politics and Power», p. 15).

[42] Para saber qué torturas podía sufrir un hombre sin dinero en el Camino Lejano, véase Botsman: «En invierno, un preso podía ser obligado a permanecer durante horas en un cubo de agua helada […] o privado de comida y agua, o alimentado a la fuerza de improviso con pimientos picantes o excrementos de las letrinas. Algunos reclusos eran simplemente golpeados hasta la muerte o asfixiados mientras dormían» (*Punishment and Power*, p. 64).

Sin embargo, la clase samurái-guerrera no tenía garantizado un trato más indulgente dentro del Kodenmachō. Botsman señala que, por el contrario, se les «exigía un nivel de comportamiento más elevado que a sus inferiores sociales […], también tenían

menos probabilidades de recibir indultos y más probabilidades de ser castigados severamente por delitos relativamente menores […]». Esta diferencia en los castigos reflejaba el hecho de que «el gobierno de los guerreros y los privilegios que conllevaba estaban justificados y legitimados en parte por la afirmación de que los guerreros eran moralmente superiores» (*Punishment and Power*, pp. 72 y 75.) Había «castigos especiales (*junkei*) que se aplicaban a las personas según su posición social. Había *junkei* apropiados para los *bushi* [guerreros], los sacerdotes budistas, los plebeyos y las mujeres; los miembros de la clase [marginada] *hinin* volvían a estar sujetos a un sistema de castigo totalmente diferente» («Politics and Power», p. 6).

[43] Véase la nota 35. *(N. de la T.)*.

[44] El *nenju* es una especie de rosario budista destinado a la meditación, cuyas ciento ocho cuentas hacen referencia al número sagrado del budismo. También es usado para contar mantras o sutras a medida que se recitan. Literalmente, la palabra significa «perlas de la atención plena». Introducido en Japón y proveniente de China. El material del que está hecho puede ser desde piedras semipreciosas a cristal, madera o coral. Es considerado símbolo de la suerte y de la felicidad y popularmente como amuleto. *(N. de la T.)*.

[45] Nam-lin Hur, *Prayer and Play in Late Tokugawa Japan: Asakusa Sensō-ji and Edo Society* (Harvard University Press, 2000), p. 90. Véase también Royall Tyler, «Buddhism in Noh», *Japanese Journal of Religious Studies* 14/ 1, 1987: «El margen del agua, donde los seres humanos sufren la atracción simultánea de las alturas y las profundidades» (p. 27).

[46] Este edificio tan singular del arquitecto francés, terminado en 1989, también conocido como Asahi Beer Hall, alberga una de las sedes de esta compañía cervecera. La silueta del edificio se asemeja a la de una jarra de cerveza dorada. En su cubierta destaca la «Llama Asahi», una enorme estructura dorada en la parte superior, que se dice que representa tanto el «corazón ardiente de la cerveza Asahi» como una cabeza espumosa. Sin embargo, dada su forma, ha acabado adquiriendo un sobrenombre más vulgar. *(N. de la T.)*.

[47] El *Sutra del loto*, traducido por Burton Watson (Soka Gakkai, 1993). «No sabemos dónde ni cuándo se compuso el *Sutra del loto,* ni en qué idioma —escribe Watson en su introducción—. Hemos dejado muy atrás el mundo de la realidad fáctica. Este es el primer punto que hay que tener en cuenta al leer el *Sutra del loto*. Su escenario, su vasta asamblea de oyentes, sus dramáticos sucesos, al final pertenecen a un reino que trasciende totalmente nuestros conceptos ordinarios de tiempo, espacio y posibilidad. Una y otra vez se nos habla de acontecimientos que tuvieron lugar en incontables e indescriptibles números de *kalpas* o eones en el pasado, o de seres o mundos tan numerosos como los millones y miles de millones de granos de arena del río Ganges. Tales "números" no son en realidad más que pseudonúmeros o no números destinados a impresionar la imposibilidad de medir lo inconmensurable. No pretenden transmitir ningún dato estadístico, sino simplemente aturdir la mente y sacudirla de sus conceptos convencionales de tiempo y espacio. Porque en el reino de la vacuidad, el tiempo y el espacio tal y como los concebimos carecen de sentido; cualquier lugar es lo mismo que cualquier sitio, y ahora, entonces, nunca, siempre, son todo uno» (p. xvi).

Véase también Royall Tyler, «Buddhism in Noh», citado anteriormente, pp. 23-24: «Existía una conexión especialmente íntima entre el *Sutra del loto* y los espíritus de los muertos, ya que sobrevolaban los lugares donde estaban atados a la tierra. El sutra prometía la liberación de los seres más bajos y perdidos, y afirmaba al mismo tiempo la santidad del lugar donde se pronunciaba […]» [hay edición en español del *Sutra del loto*, con introducción de Carlos Rubio, Editorial Herder, 2015, trad. de Paula Tizzano].

[48] Udumbara, nombre que proviene del sánscrito, es una flor legendaria en la tradición budista. Según sus textos, la udumbara floreció solo una vez antes del nacimiento de Buda y solo florecerá una vez cada tres mil años a partir de esa fecha. Su nombre científico es *Ficus racemosa*. *(N. de la T.)*.

[49] Kawabata Yasunari, *The Scarlet Gang of Asakusa*, trad. de Alisa Freedman (University of California Press, 2005), p. 5 [trad. cast.: *La pandilla de Asakusa*, Seix Barral, 2014, trad. de Mariano Dupont. *(N. de la T.)*].

[50] Véase David Spafford, *A Sense of Place: The Political Landscape in Late Medieval Japan* (Harvard University Asia Center, 2013). La historia medieval de la región de Kantō carece (en gran medida) de una trama clara y no tiene ni un clímax evidente ni protagonistas carismáticos. El paisaje político de Kantō estaba formado por puntos, no por zonas (pp. 263 y 236).

Durante sus guerras medievales, Kantō nunca tuvo una primera línea coherente. «No se podía formar ningún frente lineal porque las tierras de los distintos contendientes estaban completamente entrelazadas. Nada como el Muro de Adriano o la Gran Muralla China podría construirse a lo largo de la línea que delimita un umbral entre "nosotros" y "ellos"» (p. 236). Cada viaje a través del Kantō era una especie de travesía «a través de las tierras de los partidarios, de los aliados, de los cómplices, de los neutrales y, en ocasiones, de los enemigos» (p. 233).

Para Spafford, el Kantō siempre «se refería a un espacio "más allá", más que a un lugar». Tal y como se inmortalizó en la poesía y en los escritos de viajes, era «indómito, despoblado y eternamente pacífico. Era remoto, programáticamente, porque era una tierra lejana imaginada como más allá de los límites de la civilización por aquellos aristócratas de Kioto que habían establecido colectivamente las reglas para escribir sobre el mundo más allá de la capital y de sus alrededores» (pp. 18-19).

Gran parte del Kantō siguió siendo remota hasta bien entrado el siglo XVII: véase el *Musashi Den'enbō*, un registro de los estudios de tierras de los Tokugawa en la llanura. Muchas aldeas se consideraron demasiado inaccesibles para merecer ser inscritas; otras eran tan pequeñas que no se registraron (ed. de Kitajima Masamoto, Kondō Shuppansha, 1977).

Para un análisis del Tokio moderno como una ciudad «sin límites claros, sin muros que la definan», véase la p. 27 de *Tokyo: Form and Spirit* (Walker Art Center, catálogo, 1986).

[51] David Spafford, *A Sense of Place*, pp. 39 y siguientes. Fragmentos de *The Diary of a Sarashina Lady*, véanse en Ivan Morris, *As I*

Crossed A Bridge of Dreams: Recollections of a Woman in Eleventh Century Japan (Penguin, 1989).

«En la Edad Media, el tropo del caminante acorralado —incluso sumergido— por las hierbas, privado de la vista, se hizo omnipresente en la literatura de viajes sobre Musashino. El paisaje desolado, sin rasgos distintivos salvo sus hierbas, vacío de casi toda presencia humana, estaba confinado a una curiosa falta de lugar, que pertenecía al mundo, más allá de sus hierbas, por su estatus poético» (Spafford, *A Sense of Place*, pp. 39 y siguientes).

Este mundo aislado sobrevivió hasta la era Shōwa y más allá: véase el hermoso ensayo de Maki Fumihiko, «My City: The Acquisition of Mental Landscapes», en su *Nurturing Dreams: Collected Essays on Architecture and the City* (MIT Press, 2008). «A diferencia de una aldea, Tokio era una serie interminable de escenas superpuestas, y [como un niño] podía incluso imaginar una frontera que comenzaba más allá de mi visión. No era tanto un mundo físico como un mundo de la imaginación, un mundo que podía expandirse en cualquier momento en nuevas direcciones. El pasillo retorcido a través de una muestra de figuras creadas con crisantemos, el tenue interior de una carpa de circo alemana, los espacios laberínticos de un barco extranjero amarrado en el muelle de Yamashita en Yokohama […]» (p. 82).

[52] La exquisita obra de Nam-lin Hur *Prayer and Play* incluye láminas que representan el descubrimiento de la estatua de Benten (pp. 6-7). Se habla de las dimensiones del objeto (p. 232, nota 16) y de cómo se trataron las estatuas durante los incendios: «Se trasladaron a un barco que estaba en el río Sumida. En todos los casos, las estatuas contenidas en los receptáculos se colocaron intactas en un palanquín, y se mantuvo estrictamente su secreto» (p. 245, nota 90).

[53] Kannon corresponde al nombre de origen chino *Guanyin* y hace referencia a la *bodhisattva* —no diosa como a veces se la llama erróneamente— de la Compasión, de la Misericordia, quien oye los lamentos del mundo. *(N. de la T.)*.

[54] Véase Roderick Ike Wilson, «Placing Edomae: The Changing Environmental Relations of Tokyo's Early Modern Fisheries» para conocer el contexto (*Resilience: A Journal of the Environmental Humanities*, vol. 3 (2016), pp. 242-289).

[55] *The Scarlet Gang of Asakusa*, citado anteriormente, p. 82. Nam-lin Hur, *Prayer and Play*, pp. 192-194: «La gente de Edo daba la bienvenida a los fantasmas y a los espíritus malignos porque encarnaban lo imprevisible de la supervivencia. La gente de la ciudad estaba fascinada con el alocado mundo de las criaturas subterráneas y sus volátiles y violentas energías. Las deidades de rostro feroz y las criaturas malignas significaban desorden, alucinación, oscuridad e indecencia: cosas que saciaban la sed de la gente del pueblo de una sociedad en que todo fuera al revés: los de abajo arriba y viceversa. Estas criaturas daban forma a la ira, la infelicidad y la frustración».

[56] El autor anónimo de *An Account of Things Seen and Heard*, publicado en 1816, citado en Nam-lin Hur, *Prayer and Play*, p. 203.

[57] Véase la nota 31, sobre Benzaiten. *(N. de la T.)*.

[58] En honor a los pescadores que hallaron la imagen, el logotipo del lugar toma como motivo las redes de pesca. *(N. de la T.)*.

[59] El término japonés *ishigaki* se refiere a los muros de piedra seca de templos y castillos. *(N. de la T.)*.

[60] Definición tomada de Hashimoto Miyuki, «Visual Kei Otaku Identity —An Intercultural Analysis» (*Intercultural Communication Studies* XVI: 1 [2007], pp. 88-89). Para el término «maníaco del café», véase Merry White, *Coffee Life in Japan,* citado anteriormente: «*koffeemaniakku*: un excéntrico fetichista, obsesivo, "maníaco", un conocedor sentencioso» (p. 72).

[61] Cita extraída de la traducción de Jonathan Abel del libro de Azuma Hiroki, *Otaku*: *Japan's Database Animals* (University of Minnesota Press, 2009). De las notas de Abel, p. 117: «El Japón de los años ochenta era totalmente una ficción. Sin embargo, esta ficción, mientras duró, fue cómoda de morar […]. Esta ligereza prácticamente desapareció en la década de 1990, que comenzó con el colapso de la economía de burbuja y fue seguida por el terremoto de Kobe, el incidente del gas sarín de Aum y la aparición de temas como las "citas compensadas" y la ruptura del orden en las aulas. Sin embargo, parece que el mundo de la cultura *otaku* es una excepción; ahí la ilusión de los años ochenta se ha mantenido viva y en buen estado» (p. 19). Para conocer los orígenes de la palabra *otaku*, véase Hashimoto Miyuki, «Visual Kei Otaku Identity – An Intercultural Analysis», pp. 87-99. Hashimoto sigue la evolución de *otaku* hasta ser empleado indistintamente con la palabra *nerds*. «En 1991, Basic Knowledge había modificado la definición para que fuera "un nuevo tipo de consumidor" […]. Hoy en día, *otaku* no solo significa ser un fanático de las películas de animación *anime* y de los cómics manga, sino que caracteriza en general a las personas que tienen aficiones curiosas y se entregan a una intensa preocupación por sus objetos de interés» (p. 89). Para diferenciar entre *otaku* y cultura juvenil en general, debe haber, según Hashimoto, *moe*. Los jugadores de juegos de rol crearon esta palabra; *moe* transmite las implicaciones sexuales del *otaku*. Como sustantivo, «se utiliza para caracterizar el amor por un determinado personaje de dibujos animados o de cómic haciendo hincapié en los aspectos idiosincrásicos de su aspecto y de su comportamiento, como las gafas, los uniformes escolares y una forma de actuar estilo Lolita […]»

[62] «Behavioral Dependence on Caffeine and Phencyclidine in Rhesus Monkeys: Interactive Effects» (Carroll, M. E., Hagen, E. W., Asencio, M., y Brauer, L. H. en *Pharmacology, Biochemistry, & Behavior*, diciembre de 1988, 31 [4], pp. 927-932).

[63] Chris Drake traduce el poema del monje Gensei; tengo una gran deuda con él por su trabajo. Para el original japonés, véase *Murasaki no hitomoto*, de Toda Mosui (ed. de Suzuki Jun, Shinpen Nihon Koten Bungaku Zenshū 82 [Shōgakkan, 2000], p. 239).

En sus notas sobre este críptico poema, Chris Drake escribe que la Montaña de la Rata, o Montaña del Pájaro-Rata, «se encuentra en Gansu, en la provincia de Weiyuan, en China. Era famoso como un lugar extraño, porque las ratas y los pájaros vivían allí juntos en los mismos huecos o guaridas. Aquí la imagen parece ser la de un caos generalizado, una existencia precivilizada, similar a las guaridas indiscriminadas de la Montaña de la Rata».

El rey toro es un «epíteto común de Buda, que sugiere poder e imbatibilidad». Un conejo con cuernos es algo que no existe: una

metáfora, en otras palabras; alegoría, ficción, parábola.

El príncipe budista al que se hace referencia es probablemente «Shōtoku (574-622), que era conocido como Príncipe de los Establos. Una leyenda afirma que nació frente a un establo. Se convirtió en un apasionado creyente del budismo, y con su poder estableció firmemente el budismo en Japón a pesar de la oposición de los grupos sintoístas. Se dice que él mismo escribió tres comentarios sobre los principales sutras budistas».

Carros de cabras, ciervos y bueyes: «Uno de los tres tipos de carros hermosos utilizados como metáfora en el capítulo 3 del *Sutra del loto*. Allí un hombre ve a sus hijos jugando dentro de su casa en llamas, que simboliza la existencia en el mundo. Sus hijos solo están interesados en jugar con juguetes, por lo que, para atraer a los niños hacia la seguridad, es decir, hacia la salvación, les promete tres tipos de carros. En la parábola, los carros de cabras son una metáfora de las enseñanzas y acciones de los discípulos originales de Buda, modelos que pueden conducir a los humanos que sufren hacia la iluminación. Es posible que Gensei esté sugiriendo que esas metáforas simples ya no son necesarias después de que el príncipe Shōtoku estableciera y explicara el budismo en Japón».

El hombre-gallo: «Funcionario de la corte cuyo trabajo consistía en llamar para avisar a la corte de que había amanecido, e informar del paso de las horas».

Rājagrha: «Ciudad del norte de la India que es un lugar sagrado para los budistas. Aquí meditó Buda y pronunció varios sermones importantes, y tras la muerte de Buda o Parinirvana, se editaron aquí los primeros sutras budistas».

Montaña de oro: «Una montaña que aparece en el capítulo 30 del *Mahā-prajñāpāramitā Sūtra*, donde es un símbolo de aprendizaje y virtud. Así, la montaña se hace más alta y sublime a medida que la gente profundiza en el estudio del budismo y lo practica».

[64] Yoshimura Hiroshi, *Ō-Edo toki no kane aruki* (Shūnjusha, 2002), p. 97.

[65] El poema del zodíaco fue escrito por un monje del siglo XVII llamado Gensei. Para una útil introducción a sus escritos y una explicación de su muy académico estilo *kanbun* (poemas escritos por japoneses en chino), véase Burton Watson, *Grass Hill: Poems and Prose by the Monk Gensei* (Columbia University Press, 1983). «Los japoneses bien educados del periodo Tokugawa aprendieron a leer y a escribir en chino clásico, de la misma manera que los estudiantes americanos y europeos del mismo periodo aprendieron griego y latín. Su capacidad para escribir poesía en chino dio a los poetas japoneses más posibilidades de expresión que el waka o tanka japonés de treinta y una sílabas, y el haiku de diecisiete sílabas» (ed. de Thomas J. Rimer y Van C. Gessel, *The Columbia Anthology of Modern Japanese Literature*, vols. 1-2, Columbia University Press, 2005, 2007).

[66] Toda fue el primer escritor que dio a Edo su propia identidad literaria. Irreverente, ingenioso, urbano, Toda Mosui es casi desconocido en lengua inglesa. El maravilloso capítulo de Jurgis Elisonas («Notorious Places») en *Edo and Paris: Urban Life and State in the Early Modern Era* (ed. de James L. McClain, John M. Merriman y Ugawa Kaoru, Cornell University Press, 1997) ofrece una versión de grandes éxitos de *Murasaki no hitomoto*, el relato de Toda sobre Edo de finales del siglo XVII. Antes de Toda, escribe Elisonas, Edo estaba «escrito» como un «paisaje estéril». Pero con Toda, «la extravagancia, no el método ordenado, dictaba la selección de lo que se iba a tratar» (p. 286).

Murasaki no hitomoto, véase Suzuki Jun (ed.), *Kinsei zuisō shū*, Shinpen Nihon Koten Bungaku Zenshū 82 (Shōgakkan, 2000), pp. 29-242. «En la literatura clásica, “ramita morada” es una metáfora de estar “teñido de pasión”» (Royall Tyler, *The Ise Stories*, University of Hawaii Press, 2010, p. 15, nota 1).

[67] Elisonas escribe que *Iitsu* es «la primera palabra de una máxima clásica que significa “ninguneado, pero no resentido por ello”» («Notorious Places», p. 285).

[68] «Culturalmente, la sociedad samurái representaba, en palabras de Kurimoto Shin’ichiro, una “ciudad del sol” (*hikari no toshi*), donde se valoraban la jerarquía, la subordinación, el estatus, el privilegio y la ideología ortodoxa. En cuanto a la política cultural, la “ciudad del sol” debía subyugar a la sociedad plebeya. Sin embargo, con el tiempo, la sociedad plebeya fue evolucionando en una “ciudad en la sombra” (*yami no toshi*) con autonomía propia, en la que se buscaba con pasión la liberación, el antiorden, la expresión cultural, la individualidad y el aprendizaje práctico» (Nam-lin Hur, *Prayer and Play*, p. 175). Véase también Marilyn Ivy, *Discourses of the Vanishing: Modernity, Phantasm, Japan* (University of Chicago Press, 1995), pp. 206-207.

[69] Véase la colección del fotógrafo Araki Nobuyoshi de 1990 con este nombre (Tankobon Softcover) y la sublime *Pink Box: Inside Japan’s Sex Clubs*, de Joan Sinclair (Abrams, 2006).

[70] Esta sección está tomada del libro de Peter Constantine *Japanese Slang: Uncensored* (Yen Books, 1994). El libro debe leerse como una fantasía del vocabulario cinemático japonés de mediados del siglo XX, más que como un diccionario académico.

[71] Cita directa de *ibid.*, pp. 154, 156 y 164.

[72] Toda la información que se ofrece aquí está condensada del libro de Sarah Chaplin *Japanese Love Hotels: A Cultural History* (Routledge, 2007). «En el negocio de los hoteles del amor —escribe la autora— el tiempo se percibe con mayor intensidad. En parte porque todas las llegadas y salidas, la limpieza y la reposición se realizan a velocidades muy rápidas, a pesar de la percepción del hotel del amor como un respiro del trabajo». El estudio de Chaplin es más que un mapa esquemático del hotel del amor estándar; también considera las implicaciones filosóficas del «pequeño mundo interior […] oculto en sólidos edificios de hormigón con una geometría de superficie dura [que] proporciona las condiciones para los momentos de silencio en los que el individuo podría recrearse física y espiritualmente» (p. 95). Y: «El surgimiento de la individualidad requiere el acto pornográfico» (p. 200, nota 40).

Véase la p. 181 de *Japanese Love Hotels* para ver la «válvula de un solo sentido», y las pp. 185-187 para un divertimento hilarante sobre la lectura de cabecera en estos establecimientos, que incluye diagramas de *kata*: los protocolos eróticos «correctos». En la p.

95, Chaplin analiza cómo el espacio «se vuelve hacia dentro», y en la p. 76 la importancia de los umbrales de profundidad. Una discusión sobre cómo la tecnología puede ampliar el deseo (pp. 92-94). Véase la p. 44 para las zonas de espacio sin nombre alrededor de los hoteles del amor, y las pp. 24-25 para la ausencia del hotel del amor en los mapas convencionales. La falta de información cartográfica en el dominio público no solo ha dado lugar a las guías de hoteles del amor, que literalmente llenan el vacío para aquellos que desean encontrar su ubicación representada gráficamente, sino que, lo que es más importante, construye una especie de imaginario social de mercado negro, en el que los únicos mapas en los que aparecen los hoteles del amor son mapas mentales en las cabezas de los habitantes de la ciudad» (p. 25).

Sin embargo, Chaplin cita a la novelista Goto Aiko, que se lamentaba: «El sexo era originalmente algo que la gente hacía mientras se bañaba a la luz del sol en medio del campo. La necesidad de buscar estimulación a puerta cerrada demuestra lo débiles que se han vuelto las personas. Los jóvenes no necesitan estímulos de ese tipo. Los jóvenes deberían hacerlo en el parque: es mucho más agradable» (p. 61).

El libro de Chaplin se publicó en 2007, por lo que no cubre tendencias como la aplicación para iPhone Love Hotel y los blogs en los que se citan y valoran este tipo de establecimientos.

[73] Este nombre parece una referencia al título de la obra del pionero de la autoayuda James Allen, *La puerta resplandeciente. (N. de la T.)*.

[74] Véase el evocador ensayo de Angelika Koch-Low en *Kronoscope* (17/1, 2017, pp. 61-93): «Timing the Pleasure Quarters in Early Modern Japan». Koch-Low señala que en el libro de 1807 *Elegant Phrases from the Pleasure Quarter for Haikai Poets* (una guía «del lenguaje de la prostitución para los aspirantes a poetas»), había una sección completa de palabras para «hora».

Véase también la obra de Joseph De Becker, *The Nightless City: Or, the History of the Yoshiwara Yūkwaku, by an English Student of Sociology* (Z. P. Maruya, 1899). De Becker escribe sobre el antiguo Yoshiwara: «Cuando uno echa un vistazo a la avenida por la noche, después de que el lugar se haya iluminado con miles de farolillos de colores brillantes y lámparas eléctricas parpadeantes, todo el barrio aparece como asfixiado por las flores».

De Becker añade que el «día» del Yoshiwara se extendía desde el mediodía hasta las tres de la tarde, y su «noche» desde las cinco hasta las diez de la noche: «Al parecer, al encontrar que las diez de la noche era demasiado temprano para cerrar las «tiendas», algún genio dio con la agradable ficción de hacer que los vigilantes golpearan sus *hyōshigi* [se trata de un instrumento musical japonés, algo parecido a unas castañuelas, que consta de dos piezas de madera o bambú unidas por un cordón. A veces se golpean lentamente al principio, luego cada vez más rápido. *S*e utilizan en el teatro japonés tradicional y para otras actividades] anunciando la hora como si fuesen las diez, cuando en realidad la campana del templo estaba tocando la medianoche. Esto originó los términos «las diez reales» y «las diez nominales» (*The Nightless City*, pp. 287-288).

De Becker cita además el *Yoshiwara Ō-kagami* (Espejo del Yoshiwara), del siglo XVII: el horario de cierre se «fijó a las diez, pero después se consideró que era demasiado temprano y no se tocaba el *hyōshigi* a esa hora, sino dos horas más tarde. La gran puerta *Ō-mon* se cerraba a las diez, pero el *kuguri-do* (una pequeña puerta baja cortada en un portón) se dejaba abierta para permitir la entrada y la salida. Cuando llegaba la hora de la medianoche (entonces llamada *kokonotsu-doki*) se golpeaban los *hyōshigi* cuatro veces y, finalmente, se cerraba el lugar» (p. 246).

[75] En español en el original. *(N. de la T.)*.

[76] Naito Akira, *Edo no toshi no kenchiku* («The Architecture of the City of Edo», Mainichi Shinbunsha, 1972), pp. 16-19. Citado en «Metaphors of the Metropolis: Architectural and Artistic Representations of the Identity of Edo», en *Japanese Capitals in Historical Perspective: Place, Power & Memory in Kyoto, Edo and Tokyo* (ed. de Nicolas Fiévé y Paul Waley, Routledge-Curzon, 2003), p. 130.

[77] El nombre de Fudō significa literalmente «el Inamovible». Es «la figura central y suprema del grupo de divinidades conocidas como *vīdyārāja* o Myōō, o los Cinco Grandes Reyes de la Sabiduría, que en el budismo esotérico *shingon* se erigen como emanaciones o modos de actividad de Buda. Se le sitúa en el centro, entre los otros cuatro reyes situados en los cuatro puntos cardinales. Allí donde Buda está estático e inmóvil, retirado de la actividad, los cinco Myōō actúan como sus agentes y mensajeros. La mano derecha de Fudō empuña una espada flamígera para cercenar la cabeza del mal, y con la izquierda sujeta una cuerda para sacar a flote a sus protegidos. No se encuentra sobre un loto o una montura animal, como muchas deidades budistas, sino sobre una roca inmóvil, que se eleva a veces sobre ondas rizadas. Siempre está rodeado de fuego. Es considerado el guardián de los ascetas, pues se les aparece en sueños, dirige sus austeridades y les dota de vitalidad, así como les confiere sus poderes» (véase Carmen Blacker, *The Catalpa Bow*, Routledge, 1999, pp. 175-176). Véase también de Mareile Flitsch, *Tokens of the Path: Japanese Devotional and Pilgrimage Images: The Wilfried Spinner Collection* (Arnoldsche Art Publishers, 2014). «Tiene un color verde-azul turbio, que se dice que adoptó mientras vadeaba el “pantano” de la mundanidad» (p. 152).

[78] Lafcadio Hearn escribió: «Kōshin, Señor de los Caminos, está en verdad todavía con nosotros; pero ha cambiado su nombre y se ha convertido en una deidad sintoísta; ahora es Saruda-hiko-no-mikoto; y su presencia se revela solo por las estatuas de los Tres Monos Místicos (o tres monos sabios), que son sus sirvientes: Mizaru, que no ve el mal porque cubre sus ojos con las manos; Kikazaru, que no oye el mal porque cubre sus oídos con las manos; Iwazaru, que no habla el mal, porque cubre su boca con las manos». (Lafcadio Hearn, *Japan’s Great Interpreter: A New Anthology of His Writings: 1894–1904*, ed. de Louis Allen y Jean Wilson, Japan Library, 1992, p. 133).

Las figuras y amuletos con los monos sabios se siguen vendiendo, «en la creencia de que mantendrán la salud del comprador: si uno no ve, no oye o no habla de las debilidades de los demás y del mal en el mundo, puede mantener tanto la paz mental como la

salud física». A finales de la década de 1980, Emiko Ohnuki-Tierney afirmaba que «la cabeza de mono carbonizada, convertida en polvo, se toma como medicina para las enfermedades del cerebro, incluidas las enfermedades mentales, el retraso mental y los dolores de cabeza, aunque este uso particular era, sin duda, mucho más frecuente en el pasado». (*The Monkey as Mirror: Symbolic Transformations in Japanese History and Ritual*, Princeton University Press, 1987, pp. 50 y 69).

[79] Para *Keian Taiheiki*, véanse las obras completas de Mokuami, *Kawatake Mokuami shū* (Tokyo Sōgen Shinsha, 1968). En esta obra, la Campana del Tiempo es casi un personaje en sí mismo.

Sobre la difusión clandestina de la historia bajo los sogunes Tokugawa, véase Peter Kornicki, «Manuscript, Not Print: Scribal Culture in the Edo Period» (*Journal of Japanese Studies*, 32:1 [2006]), pp. 41-43: «La amenaza al *bakufu* [sogunato Tokugawa] había sido real, y las repercusiones duraron algunos años». Mientras los Tokugawa estuvieron en el poder, la historia del intento de golpe de Marubashi solo pudo circular en manuscritos que fueron descubiertos más tarde en todo Japón. «El éxito de la transmisión de este texto demuestra que la historia tenía un atractivo permanente», escribe Kornicki. «En cuanto no hubo nada que impidiera su publicación, aparecieron numerosas ediciones impresas desde principios de la era Meiji en adelante».

[80] *Architecture and Authority in Japan*, de William H. Coaldrake (Routledge, 1996), pp. 134 y siguientes. Coaldrake habla de las tres torres del castillo *(tenshu)* construidas durante el siglo XVII, «cada una de las cuales representa una época distinta en la creación y consolidación de la autoridad […]». Cada castillo era la expresión de un momento particular dentro de un periodo de gobierno para el control del entorno construido, así como del poder político. Cada castillo, además, era un índice directo de las circunstancias políticas de su tiempo […] y fue destruido una vez que esas circunstancias habían cambiado» (p. 137). Para las descripciones del castillo de Edo, véanse los artículos de Henry Smith II, especialmente «Tokyo and London: Comparative Conceptions of the City», en Albert M. Craig (ed.), *Japan: A Comparative View* (Princeton University Press, 1979). La página web de Smith en la Universidad de Columbia incluye enlaces en PDF para todas sus publicaciones, lo que resulta útil porque los ejemplares impresos son escasos. «World Without Walls», de Henry Smith II, y *Edo, The City That Became Tokyo: An Illustrated History*, de Naito Akira (Kodansha International, 2003, trad. de H. Mack Horton), especialmente las pp. 34-63, son excelentes relatos de un lugar que se conoce principalmente a través de representaciones inconsistentes en una pantalla de seis paneles pintada unos cincuenta años después de que la ciudadela ardiera en el incendio de Meireki de 1657. Véase también, de Morton S. Schmorleitz, *Castles in Japan* (Tuttle, 1974).

Smith escribe que Edo se construyó de acuerdo con el diseño extremadamente *centralizado* de las antiguas ciudades chinas, como Ch'ang-an: «Se extiende a través de vías y puertas axiales a todo el imperio, y hacia arriba a través de una serie jerárquica de recintos hasta el palacio imperial, el punto de contacto con el Cielo. Toda la ciudad era una expresión del poder y la cosmología del orden imperial, quizás el ejemplo más puro de urbanidad principesca que el mundo haya conocido».

Sin embargo, la propia Edo se construyó «*no* como una capital nacional, sino simplemente como la ciudad castillo particular de un poderoso señor feudal. No fue hasta la aparición de Ieyasu como autoridad nacional hegemónica después de 1600 y la instauración gradual del sistema *sankin kotai*, por el que los señores feudales de provincias (daimios) debían pasar años alternos de residencia en Edo, que la ciudad adquirió un carácter verdaderamente nacional. E incluso entonces, nunca fue el *miyako* (la capital): ese antiguo concepto cortesano permaneció en Kioto, donde el emperador y los cortesanos imperiales, impotentes políticamente, siguieron residiendo […]. Desde el punto de vista militar, la preocupación no era la defensa de la ciudad en su conjunto, y mucho menos la de la nación, sino puramente la seguridad del sogún y sus allegados. No había una muralla alrededor de la ciudad que se mezclara imperceptiblemente con el campo, sino simplemente una muralla alrededor del castillo sogunal, que se encontraba en el centro. […] Edo compartía con la ciudad china el carácter de "efimeridad planificada" a través de la construcción en materiales efímeros. Y cuando menos de dos décadas después, el donjón (torre del homenaje) fue destruido en el incendio de Meireki, no volvió a ser reconstruido. Con el tiempo, los numerosos árboles del castillo de Edo y sus alrededores llegaron a darle un aspecto oculto y privado». «Tokyo and London: Comparative Conceptions of the City», p. 64.

[81] Tsukuda Taisaburō, *Wadokei* (Tōhō shoin, 1960), pp. 24-34, especialmente 33-34. Véase también Dylan McGee, «Turrets of Time: Clocks and Early Configurations of Chronometric Time in Edo Fiction (1780-96)» (*Early Modern Japan: An Interdisciplinary Journal*, vol. 19, 2011, pp. 44-57): «A mediados del siglo XVIII, el castillo de Edo se había convertido en un auténtico bastión de la puntualidad. Las principales funciones del castillo, como la apertura de las puertas a las seis de la mañana, la llamada al daimio para que entrara en el castillo a las cuatro de la mañana y el cierre de las puertas a las seis de la tarde, se realizaban a tiempo con un gran reloj alojado en el *tokei no ma* [土圭の間], o la cámara del reloj. La precisión se salvaguardaba mediante la organización de numerosos relojes auxiliares por todo el castillo y diversos métodos de apoyo para dar la hora, como velas e incienso. […] En el castillo se desarrolló un sofisticado —y muy laborioso— sistema de notificación de la hora por el que el personal hacía sonar tambores en varios puntos en todo el castillo para notificar a los habitantes y a los daimios que vivían en las cercanías las horas importantes. En conjunto, la fascinación de los Tokugawa por los relojes puede caracterizarse como un esfuerzo concertado por adaptar el gobierno sogunal, con precisión mecánica, a los ritmos del cosmos. Sin embargo, esta entusiasta adopción de la tecnología no estuvo exenta de inconvenientes. De hecho, los costes de adquisición y mantenimiento de los relojes, por no hablar de la contratación de personal cualificado para atender estos asuntos, supusieron una gran presión sobre los recursos». En 1701, cincuenta empleados que atendían los relojes del *tokei no ma* fueron despedidos, «en un esfuerzo por reducir el presupuesto de funcionamiento del castillo» («Turrets of Time», pp. 47-48).

[82] «Aparte del castillo, Edo se dispuso de una manera altamente defensiva, no por la preocupación por los invasores externos,

como en la mayoría de las ciudades, sino más bien con la vista puesta en las amenazas internas, ya fuera de los daimios residentes o de las turbas del pueblo. El principio era el de una estricta segregación de clases por zonas residenciales. La forma general de Edo no era, por tanto, una forma geométrica ideal con referentes cósmicos, sino más bien una espiral irregular que conducía hacia el exterior en el sentido de las agujas del reloj desde el castillo, en un patrón de descenso a través de la escala social que pasaba por las residencias de los grandes señores, la zona ocupada por los criados *hatamoto* del sogún y, finalmente, la zona central del *machi-chi* en Nihonbashi» (Henry Smith II, «Tokyo and London», pp. 65-66). Véase también Roman Cybriwsky, *Tokyo: The Shogun's City at the Twenty-First Century* (John Wiley, 1998), p. 53.

[83] «Esta espiral, que parece haber sido única en Edo, y que probablemente no fue un diseño concebido intelectualmente, estaba definida no por carreteras, sino por los amplios fosos y canales que servían para la defensa y como medio principal de transporte de mercancías en la ciudad. La planificación de la defensa se llevó a cabo también dentro de cada una de las zonas residenciales. El *machi-chi* de los plebeyos se trazaba […] en un plan de cuadrícula regular con barreras en cada intersección importante para un control riguroso y eficaz. También en el *buke-chi* de los samuráis las barreras y los puntos de control eran frecuentes, y la mayoría de las calles se cruzaban en forma de T en lugar de en forma de cruz, para impedir el acceso a las fuerzas rebeldes. Esto sigue siendo así en Tokio hoy en día; un ambicioso geógrafo urbano ha contado todas las intersecciones de calles de Tokio (un total de 155.767) y ha descubierto que hay el doble de intersecciones en T que en cruz […]». (Véase Henry Smith II en «Tokyo and London», p. 66, nota 28).

[84] En *Punishment and Power in the Making of Modern Japan* (Princeton University Press, 2007), Botsman escribe: «Las penas como la crucifixión y la quema en la hoguera constituían una extensión del sistema de señales, ya que, aunque las ejecuciones en sí no solían llevarse a cabo ante grandes multitudes, los resultados, en forma de cadáveres mutilados colgados en cruces y estacas, se dejaban a la vista de todos. Junto a estos "cadáveres como signos" había carteles convencionales que utilizaban la palabra escrita para dar a conocer la identidad del ejecutado, el delito cometido y la pena que se había aplicado […]. Un corolario importante de este planteamiento era que crear un espectáculo horroroso (un signo memorable) era tan importante como infligir dolor al individuo ejecutado; en consecuencia, la muerte no era un límite para el castigo. Por ejemplo, cuando una persona condenada a la crucifixión moría antes de que pudiera ejecutarse el castigo, el cadáver se solía conservar en sal y luego se le crucificaba como si aún estuviera vivo. […] La muerte no marcaba el final del castigo, [que solo terminaba con] un grotesco muñón de humanidad con el propósito explícito de exhibirlo» (pp. 19-20).

[85] Véase Coaldrake, *Architecture and Authority*, p. 137. «El sogunato coqueteó brevemente, una vez más, con la idea de reconstruir el *tenshu* en el reinado de Ienobu (1709-1712). Una vez que se determinó el coste previsto, la idea avanzó hasta la elaboración de planos detallados, pero el proceso de construcción se abandonó pronto. El *tenshu* se había convertido en un anacronismo político».

[86] Los templos se conocen a veces no con el nombre oficial, sino con el popular. Este suele ser de origen topográfico, como, por ejemplo, en el caso del Sensō-ji de Asakusa, también conocido como Asakusa-dera. Un templo también puede llevar el nombre de una característica especial o famosa, como, por ejemplo, en el caso del Saihō-ji de Kioto, comúnmente llamado Koke-dera, o «templo del musgo» por su famoso jardín de musgo. Los nombres no oficiales pueden tener otros orígenes. *(N. de la T.)*.

[87] Mi relato favorito sobre los problemas de usar el *keigo* aparece en el libro de Donald Richie *Japanese Portraits: Pictures of Different People* (Tuttle, 2006), con su descripción de una entrevista televisiva con uno de sus ídolos, la actriz Yamada Isuzu, que interpretó a Lady Macbeth en *Trono de sangre*, de Kurosawa.

[88] La explicación es un poco simplista, pero quizá queda fuera de este libro por lo difícil que es definir el *keigo* en pocas palabras. Los honoríficos en japonés son denominados en general *keigo*, literalmente «lenguaje respetuoso», y se distinguen tres categorías: *sonkeigo*, lenguaje respetuoso; *kenjōgo*, lenguaje humilde (o lenguaje modesto); y *tineigo*, lenguaje educado. Lingüísticamente, los dos más antiguos son honoríficos hacia el referente, usados para hacer mención a alguien sobre quien se habla, pero no está presente, y la última es una forma utilizada para dirigirse honoríficamente a la persona con la que se está hablando y está presente. En el idioma japonés, los honoríficos generalmente se adjuntan como sufijo. Son neutrales al género e indican la «posición» del hablante y su relación con el oyente. Aunque el *keigo* no forma parte de la gramática japonesa básica, ha sido fundamental para el desarrollo sociolingüístico del idioma cuyos hablantes se rigen por una rígida jerarquía social y unos códigos de conducta afines. *(N. de la T.)*.

[89] Véanse en Youtube las versiones de esta canción. Nostalgia de los años setenta.

[90] Timon Screech, «Clock Metaphors in Edo Period Japan» (*Japan Quarterly*, 43.4 [octubre-diciembre de 1996], p. 66).

La palabra más común para «tiempo» en el japonés moderno (*jikan* 時間) apareció por primera vez en un libro de lectura de la escuela primaria de finales del siglo XIX. El primer carácter *jikan* tiene dos elementos: la parte izquierda significa el sol, y la derecha el templo. El carácter significaba originalmente «cambiar» y se refería al ciclo de las estaciones. Los conceptos de minuto y segundo no se introdujeron hasta principios del siglo XIX, con las traducciones de libros occidentales de astronomía. (Nishimoto Ikuko, «The 'Civilization' of Time», *Time & Society*, vol. 6, n.º 2-3 [julio de 1997], pp. 237-259).

Un diccionario japonés ha afirmado que el carácter 時 *ji in jikan* (que también puede pronunciarse como «toki») deriva «quizá de un viejo verbo japonés, *toku*, "derretir", "disolver"». (Ono Suzumi, *Nihongo o sakanoboru* [Rastreando los orígenes de la lengua japonesa], Iwanami Shisho, 1974, capítulo 2; citado en Gunter Nitschke, *From Shinto to Ando: Studies in Architectural Anthropology in Japan* [John Wiley & Sons, 1993], p. 53, nota 9).

Para las horas, véase Yulia Frumer, *Making Time: Astronomical Time Measurement in Tokugawa Japan* (University of Chicago Press, 2018). «Durante la mayor parte del periodo Tokugawa se utilizaron indistintamente 時 (*toki/ ji*), 刻 (*koku*), 剋 (*toki*, *koku*) y 辰 (*toki/ koku*, *shin*). A veces se utilizaba un sistema distinto para las horas nocturnas, en el que se denominaban *kō* (更), y cada *kō* se dividía en cinco decenas iguales (点). Los campaneros tenían una tabla de conversión especial que les indicaba a qué hora (時) debía marcarse el comienzo de cada *kō*» (p. 220, nota 1).

El diplomático británico Ernest Satow señaló que, en el Tokio de finales del siglo XIX, cuando él llegó por primera vez, «ni los relojes ni la puntualidad eran comunes. Si te invitaban a las dos, la mayoría de las veces ibas a la una o a las tres, o quizás más tarde. De hecho, como la hora japonesa cambiaba de duración cada quince días, era difícil estar seguro de la hora del día, excepto al amanecer, al mediodía, al atardecer y a medianoche» (*A Diplomat in Japan*, Cambridge University Press, 2015, p. 229).

[*Toki* – 時 （とき）es una palabra cuyo carácter *kanji* significa «tiempo» en japonés. Sin embargo, tiene un amplio sentido, como cuando dices «tiempo y espacio», pero no en la conversación cotidiana. *Jikan* – 時間 （じかん）, en cambio, es un nombre que se usa para referirse a un cierto periodo de tiempo, y, según la situación y el contexto, también a cierto punto exacto en el tiempo. Cuando sigue a un numeral, puede utilizarse para contar las horas. *(N. de la T.)*].

[91] Véase el libro de Donald Keene *Emperor Meiji and His World, 1852-1912* (Columbia University Press, 2005), especialmente la p. 221: «El 10 de diciembre se realizó la ceremonia de cambio de calendario preparatoria para adoptar el solar en lugar del lunar. A las diez de esa mañana, después de venerar el santuario de Ise desde lejos, el emperador anunció que el tercer día del duodécimo mes sería el 1 de enero de 1873. El emperador informó de este cambio a los espíritus de sus antepasados». A continuación, el emperador expuso las razones del cambio en un edicto imperial: «En primer lugar, el emperador mencionó el inconveniente del calendario lunar, que requería la inserción cada dos o tres años de un mes intercalario para que coincidiera con el año solar. El calendario solar era mucho más preciso, ya que solo requería un día más cada cuatro años; no se equivocaría ni un solo día en siete mil años. El emperador decidió adoptar el calendario solar por su mayor precisión». Pero, según señala Keene, el emperador no mencionó la que pudo haber sido la principal razón para adoptar el calendario solar: si se seguía el calendario lunar, se tenían que pagar los salarios trece veces cada vez que un año tenía un mes intercalar, algo obviamente indeseable para cualquier Gobierno.

[92] Cita directa de Stefan Tanaka, que relata de forma lírica el sistema de medir el tiempo tras la caída del sogunato Tokugawa, cuando se introdujo el calendario solar: *New Times in Modern Japan* (Princeton University Press, 2004). Tanaka cita un artículo de periódico publicado pocos días después de que se abandonaran los antiguos sistemas de cronometraje a principios de la era Meiji: «¿No se perderá la realidad cuando la luna salga a final de mes?». Y: «¿Por qué el Gobierno ha decidido de repente abolirlo? Todo esto es desagradable. El antiguo sistema se ajustaba a las estaciones, al clima y al movimiento de las mareas. Uno podía planificar su trabajo o su ropa o prácticamente cualquier otra cosa con él. Desde la revisión […] nada es como debería ser». (*Ogawa Tameji, Kaika Mondō* [«Questions & Answers on Civilization & Enlightenment»], citado por Tanaka en *New Times*, pp. 7-8).

El nuevo calendario, concluye Tanaka, se ajustaba a una retórica política, «la de legitimar el nuevo régimen frente al anterior, el de los Tokugawa. El mensaje transmitido por el calendario solar era que el calendario lunar, que había guiado al pueblo, era arbitrario, estaba relacionado con la ignorancia y el atraso, y era un impedimento para alcanzar la sabiduría». Sin embargo, como señala Donald Keene en su biografía del emperador Meiji (citada más adelante), aunque oficialmente fue abolido, el calendario lunar se utilizó y se sigue utilizando para las ceremonias religiosas.

El nuevo calendario se tomó del almanaque naval británico. Véase la tesis de máster de Jessica Kennett Cork, *The Lunisolar Calendar: A Sociology of Japanese Time* (Universidad de Sheffield, 2010), pp. 49 y siguientes. Cork cita el *Nihon no koyomi*, de Watanabe Toshio: «Este primer calendario tenía un prefacio que explicaba las diferencias entre los antiguos y los nuevos métodos de cálculo del tiempo. Pero, debido a una terminología muy compleja (“latitud ecuatorial” y “radio aparente del sol”), el prefacio y el calendario eran totalmente incomprensibles para el usuario medio».

El texto «Turrets of Time», de Dylan McGee, citado anteriormente, ofrece un buen estudio de la literatura, con buenas ilustraciones. El libro de Cecilia Segawa Seigle *A Courtesan’s Day: Hour to Hour* (Hotei, 2004) expone el significado del tiempo y cómo se medía para quienes vivían en el Yoshiwara, el distrito de burdeles de Edo. Véase también Nishimoto Ikuko, «Teaching Punctuality: Inside and Outside the Primary School» (*Japan Review*, 14 [2002], pp. 121-133).

Para los *wadokei* propiamente dichos, véase el libro de N. H. N. Mody, *Japanese Clocks* (Kegan Paul, Trench, Trubner, 1967), un registro fotográfico de la vasta colección de relojes de Mody, comprados con los ingresos del negocio del opio de su familia. Véase también J. Drummond Robertson, T*he Evolution of Clockwork: With a Special Section on the Clocks of Japan* (Cassell, 1931).

[93] Véase *The Lunisolar Calendar*, de Jessica Kennett Cork, p. 57: «Los alborotadores de las prefecturas de Fukui, Tottori, Kioto y Fukuoka enumeraron el restablecimiento del calendario lunisolar como una de sus demandas». Cork cita la obra de Okada Yoshirō, *Meiji Kaireki: ‘toki’ no bunmei kaika* (La reforma del calendario Meiji. La ilustración cultural del «tiempo») (Taishūkan Shoten, 1994), pp. 244-245.

[94] Véase el libro de Yulia Frumer *Making Time* para conocer los diferentes caracteres que se utilizaban antiguamente para escribir la palabra *reloj*, vocablos asociados a las sombras y a las estrellas. «Los caracteres modernos para esta palabra son 時計, que significa «tiempo/hora» y «calibre/medida». Sin embargo, antes del siglo XX, 時計 era solo una de las formas posibles de escribir la palabra *tokei*. Otras combinaciones de caracteres revelan asociaciones con numerosos medios no mecánicos para medir el paso del tiempo. Examinando las fuentes del periodo Tokugawa, se ven combinaciones como 土景 «sombra terrestre», 斗計 «medir la Osa Mayor», y 土卦 «trigrama terrestre» (*Making Time*, p. 40).

[95] Los relojes mecánicos europeos y sus técnicas de producción llegaron por primera vez a Japón con el cristianismo, hacia el final del periodo Muromachi. El registro más antiguo dice que en 1551 un misionero español llevó un reloj de carillón (mecánico). Aunque este reloj no se conserva, sí hay uno que data de 1612. Muy interesante para conocer este tema es la web: https://www.jcwa.or.jp/en/etc/wadokei.html. *(N. de la T.)*.

[96] El *vajra*, o cetro-diamante, simboliza el principio de esta transformación. Las cinco ramas inferiores representan los cinco agregados burdos del «yo» o las cinco emociones perturbadoras: la codicia, la ira, la ignorancia, el orgullo y el escepticismo. Las cinco ramas superiores simbolizan los cinco *dhyani*, o cinco sabidurías resultantes de la transformación de las emociones perturbadoras. En el centro está la esfera de la vacuidad, que es la clave para la transmutación, también llamada por su nombre tibetano: *Dorje*. El *vajra* lo llevan algunas imágenes de Buda como la Vajrasattva, que en la otra mano lleva una campana. *(N. de la T.)*.

[97] Véase Kenneth Ullyett, *In Quest of Clocks* (Littlehampton Book Service, 1950), p. 235.

[98] Véase Jessica Kennett Cork, citada anteriormente, p. 38: «Las campanas sonaban nueve veces a medianoche y a mediodía, ya que el nueve es el epítome de la esencia yang, luego ocho veces durante la siguiente hora doble, luego siete, y después hasta cuatro, tras lo cual se repetía el ciclo». Cork cita a Nagata Hisashi, *Nenjū gyōji o «kagaku» suru: koyomi no naka bunka to chie* («Making Annual Events "Scientific": Culture and Knowledge in Calendars»; Nihon Keizai Shinbunsha, 1989), p. 179, y a Akio Gotō, «Jikokuhō» («Time-Keeping Methods»), en *Koyomi o shiru jiten*, Okada Yoshirō *et al.* (eds.) (Tōkyōdō Shuppan, 2006), p. 174.

Véase también Yulia Frumer, *Making Time*: «Preguntándose: "¿Por qué contamos las horas como lo hacemos?", varios eruditos [Tokugawa] de principios del siglo XVIII investigaron los textos chinos clásicos y llegaron a la conclusión de que los orígenes de esta doble secuencia podían encontrarse en el antiguo Clásico de los Cambios (el Yi Jing). Llegaron a creer que el sistema debía representar las correspondencias entre las doce horas, los doce meses y el ciclo anual de nacimiento y muerte […]» (pp. 20-21 y 193).

[99] Estos fragmentos proceden de la reseña biográfica de Guro, por cortesía del Museo Daimyo Dokei de Yanaka. En japonés.

[100] Véase «A Close Relationship between Japanese Art and Science with Roots in the Edo Period: Exploring the Man-nen Dokei, Western Timekeeping and the Japanese Flow of Time», catálogo de la exposición, Fundación Internacional Toshiba, 2014. Esta impresión incluye un excelente diagrama del funcionamiento interno del reloj.

Véase también *Making Time*, de Yulia Frumer, para un análisis del reloj como representación de «la creencia optimista —y un tanto ingenua— de que podría y debería existir un dispositivo universal que mantuviera correctamente el tiempo durante toda la eternidad» (pp. 169-174).

[101] El reloj milenario o la campana automática de los diez mil años era un reloj universal, diseñado por el inventor japonés Hisashige Tanake en el año 1851. Pertenece a la categoría de los relojes japoneses llamados *wadokei*. Este reloj ha sido reconocido como un bien cultural importante por el Gobierno japonés. *(N. de la T.)*.

[102] Los japoneses son amantes de las historias de fantasmas, los *yūrei*, y aparecen tanto en relatos del folclore ancestral como en relatos contemporáneos y mangas. El japonólogo Lafcadio Hearn divulgó esta tradición y la hizo llegar al lector occidental en varios de sus libros. *(N. de la T.)*.

[103] *Natsukashii* significa sentirse de repente eufóricamente nostálgico a partir de una experiencia que vivimos de nuevo después de muchos años. *(N. de la T.)*.

[104] Véase *Making Time*, de Yulia Frumer, para conocer el encantador vocabulario técnico de la relojería: el engranaje «copo de nieve» (un engranaje de seis dientes que regula los golpes de la alarma), el engranaje «árbitro de sumo» (la rueda de la corona del reloj) y el foliot, que se llamaba «Asiento de los Cielos» (pp. 41 y 223, notas 10-15).

[105] Traducción al inglés del *Sutra Avatamsaka*, p. 66. Trad. de Thomas Cleary (Shambhala Press, 1993), p. 1498.

[106] Hace referencia a los versos de Baudelaire: «Là, tout n'est qu'ordre et beauté, /Luxe, calme et volupté». «La invitación al viaje», en *Las flores del mal*. *(N. de la T.)*.

[107] *El Gran Juego* es una expresión acuñada por Arthur Conolly, miembro de la inteligencia británica, y se refiere al periodo de rivalidad entre el Imperio ruso y el Imperio británico en su disputa por el control de Asia Central y del Cáucaso durante el siglo XIX. Rudyard Kipling, en su novela *Kim*, de 1901, popularizó el término. *(N. de la T.)*.

[108] Véase Conrad Totman, *The Collapse of the Tokugawa Bakufu, 1862-1868* (University of Hawii Press, 1980). «Durante esos días de calamidad, los líderes de Edo procedieron sin saber de los tumultuosos acontecimientos que ocurrían al oeste. El régimen murió en la batalla antes de que sus líderes en Edo supieran que la cuestión de la vida y la muerte había sido finalmente confrontada […]. A medida que el ejército derrotado llegaba a la ciudad, las instalaciones hospitalarias se llenaban de supervivientes heridos y enfermos, y los soldados de infantería y otros recién salidos del ejército comenzaron a saquear y a causar problemas» (pp. 437 y siguientes).

Katsu Kaishū planeó quemar Edo, bloque a bloque, si sus negociaciones con los generales del emperador fracasaban. (Véanse los diarios de Katsu, *KKZ* xi 358-359, Kodansha, 1982). El mejor relato de los *shōgitai* y su última resistencia se halla en *Tengu sōran; shōgitai; bakufu gunkan kaiten shimatsu*, de Yoshimura Akira (Iwanami Shoten, 2009), tomado de las memorias del joven monje que acompañó al abad en su huida de los templos en llamas.

Mis fuentes aquí son M. William Steele, «Against the Restoration: Katsu Kaishū's Attempt to Reinstate the Tokugawa Family», *Monumenta Nipponica*, vol. 36, n.º 3 (otoño de 1981), pp. 299-316. Del mismo autor, «Katsu Kaishū and the Limits of Bakumatsu

Nationalism», en *Asian Cultural Studies*, n.º 10 (1978), pp. 65-76. Véase también la obra de Mark Ravina, *The Last Samurai: The Life and Battles of Saigō Takamori* (John Wiley and Sons, 2004), especialmente el capítulo 5, «To Tear Asunder the Clouds». Para una descripción técnica de la rendición del castillo de Edo, véase Haraguchi Kiyoshi, *Meiji Zenki Chihō Seiji-shi Kenkyū* (Hanawa shōbo, 1972). También Najita Tetsuo y J. Victor Koschmann (eds.), *Conflict in Modern Japanese History: The Neglected Tradition* (Cornell University Press, 2005).

Para la salida de Tokugawa Yoshinobu de Edo, véase Shiba Ryōtarō, *The Last Shogun: The Life of Tokugawa Yoshinobu* (Kodansha, 1967, trad. de Juliet Winters Carpenter); es un relato ameno, aunque poco riguroso. En *The Tokugawa Inheritance* (International House of Japan, 2009), Tokugawa Tsunenari describe cómo su rama de la familia Tokugawa se aclimató a la política en el siglo XX. El libro es su intento de rehabilitar el legado sogunal. Takie Sugiyama Lebra, *Above the Clouds: Status Culture of the Modern Japanese Nobility* (University of California Press, 1993) es un estudio antropológico de los aristócratas japoneses y su cultura en vías de extinción.

Después de que Tokugawa Yoshinobu abandonara Edo, Henry Smith II estimó que la población de la ciudad (que calcula que fue de más de un millón de habitantes) se redujo a la mitad en los siete años siguientes («The Edo-Tokyo Transition», en Marius Jansen y Gilbert Rozman [eds.], *Japan in Transition: From Tokugawa to Meiji*, Princeton University Press, 1986, p. 347).

Los responsables políticos de los principios de la era Meiji llegaron a considerar el abandono de la ciudad. Según el *Japan Times' Overland Mail*, el 5 de septiembre de 1868: «La casa de la moneda y el arsenal han sido transportados a Osaka, la mayor parte de los palacios de los daimios están desmantelados, los goznes y los pesados adornos de bronce han sido arrancados de las puertas, y en muchos casos las casas interiores son derribadas y su piedra y su madera se venden a los constructores. Se ha producido un desprendimiento en un punto importante de la segunda muralla del castillo, donde se ha abierto una brecha de unas cuarenta o cincuenta varas de ancho, cuyos escombros han caído y han hundido el foso. No se está intentando reparar esto […]» (M. William Steele, «Edo in 1868: The View From Below», en *Monumenta Nipponica* 45:2, p. 148).

Véase también J. H. Gubbins, *The Progress of Japan: 1853-1871* (Clarendon Press, 1911): «En un abrir y cerrar de ojos, la floreciente ciudad de Edo se convirtió en un desierto […]. Y así, el prestigio de la familia Tokugawa, que había perdurado durante trescientos años […] se vino abajo en el espacio de una mañana» (p. 142).

[109] El nombre que se le dio a la guerra civil que tuvo lugar en Japón desde 1868 a 1869 fue el de guerra Boshin, y en ella se enfrentaban los partidarios del Gobierno de sogunato Tokugawa en el poder, contra el Shōgitai y la facción que pretendía devolver el poder político al emperador. El origen de la contienda se encuentra en la insatisfacción existente entre los nobles y los jóvenes samuráis por la apertura de Japón al extranjero. *(N. de la T.)*.

[110] *Kuromon*, también llamada Puerta Negra de Ueno, es la antigua puerta original de entrada al templo Kanei-ji de Ueno, que todavía se conserva y en la que aún pueden verse los rastros de la batalla. Fue trasladada en 1890 a su ubicación actual en Arakawa, en el complejo del templo Entsu-ji. *(N. de la T.)*.

[111] Saigō Takamori (1828-1877) fue un samurái, militar y político japonés que vivió durante los últimos años del sogunato Edo y a principios de la era Meiji. Fue uno de los personajes que apoyaron la eliminación del sogunato Tokugawa y la restauración Meiji, aunque más tarde fue el jefe de la rebelión Satsuma. Su historia ha sido ampliamente difundida y ha llegado a nuestros días gracias a novelas y películas como *El último samurái*. *(N. de la T.)*.

[112] Los *tabi* son los calcetines tradicionales japoneses que se utilizan con los *zori*, una especie de chanclas de madera. Generalmente son de algodón de color blanco. *(N. de la T.)*.

[113] *The London and China Telegraph*, 7 de septiembre de 1868.

[114] «Un sentido de la transición se manifiesta también en la forma de nombrar la ciudad. En el periodo comprendido aproximadamente entre 1868 y 1889, los mismos caracteres chinos que hoy se pronuncian "Tokio" se leían "Tokei". La ciudad ya no era Edo, pero aún no era Tokio» (Iwatake Mikako, «From a Shogunal City to a Life City: Tokyo Between Two Fin-de-Siècles», en *Japanese Capitals in Historical Perspective: Place, Power and Memory in Kyoto, Edo and Tokyo*, ed. de Nicolas Fiévé y Paul Waley, Routledge-Curzon, 2003, p. 253, nota 3).

Véase también Henry Smith II, que comenta la propuesta de nombre imperialista «Teito» como un «sinicismo pretencioso. […] Visualmente, Tokio nunca estuvo a la altura del gran anillo de Teito» («Tokyo and London: Comparative Conceptions of the City», en *Japan: A Comparative View*, ed. de Albert M. Craig, Princeton University Press, 1979).

[115] La batalla de Ueno, que pertenece a la guerra Boshin, tiene gran importancia en la historia de Japón, pues significó un punto de inflexión entre una era y otra. *(N. de la T.)*.

[116] Un tipo especial de *Giri* es el *Gimu*, que se traduce como «deber, obligación, responsabilidad»; el deber de uno con la sociedad, un deber de por vida. *Gimu* se aplica a aquellos *On* 恩 (favor) que son de tal magnitud que, por mucho que uno haga, solo puede pagar una fracción de la deuda. Un ejemplo de esto sería la obligación del hombre con la familia o la patria. El *Gimu* es un deber interminable y, por tanto, por mucho que se reembolse una deuda, nunca será suficiente. *(N. de la T.)*.

[117] *Sutra de la guirnalda de flores*, traducción al inglés del *Sutra Avatamsaka*, citado más arriba, pp. 783 y 796.

[118] El *Sutra de la guirnalda* o *Sutra Avatamsaka* es un voluminoso texto budista Mahayana, que se considera como una de las más sublimes revelaciones de Buda. Trata sobre las acciones de Buda y el valor posterior que tuvieron, de tal forma que se las denomina poéticamente como guirnalda de flores. Todo comienza con la iluminación de Siddartha Gautama. No hay versión en español. *(N. de la T.)*.

[119] «Su poder era legendario y fue venerado por su maestría en el exorcismo durante su vida. La creencia en torno a su capacidad para disipar el mal adquirió carácter de culto tras su muerte. Según un mito, una vez una plaga asoló el templo donde residía el monje. El monje luchó contra la plaga transformándose en un poderoso demonio y pidió que su forma demoníaca se pintara y se conservara para las generaciones futuras con el fin de poder disipar la plaga si volvía a acechar a alguien […]». Véase Mareile Flitsch (ed.), *Tokens of the Path: Japanese Devotional and Pilgrimage Images: The Wilfried Spinner Collection (1854-1918)* (Arnoldsche Art Publishers, 2014), pp. 86-7. [Hay otra versión de Ganzan Daishi, un monje del templo Enrayku-ji del periodo Heian (794-1185). *(N. de la T.)*].

[120] Ganzan Daishi, un monje del templo Enrayku-ji del periodo Heian (794-1185). Se le conoce con el apodo de Ryōgen (912-985). La mitología japonesa cuenta que Daishi estaba en el templo meditando, sentado frente a un espejo de gran tamaño, con el propósito de controlar una plaga que se había extendido por toda la capital y salvar a la población. Mientras permanecía así, uno de sus discípulos dibujó la imagen que se reflejaba en el espejo. El reflejo del monje era distinto a su imagen: había tomado la forma de un demonio. El discípulo realizó posteriormente una xilografía de lo que había visto y fabricó unos *ofuda*, una especie de amuletos para el hogar que mantenían alejada la enfermedad. Ganzan Daishi creía que la mejor forma de luchar contra el demonio era transformarse en él. *(N. de la T.)*.

[121] Sobre las tres campanas, véase S. Katsumata, *Gleams from Japan* (Routledge, 2011), p. 342. Katsumata (un seudónimo) está citando el texto del siglo XIII de Yoshida Kenkō, *Essays in Idleness*. (Véase la traducción de Meredith McKinney, Penguin Classics, 2013, pp. 127-128 y p. 182, notas 388-389). «La campana de un templo debe estar afinada al *ōshiki*, un tono que resuena con un sentido de impermanencia o *mujō*». McKinney señala que el modo o escala *ōshiki* es «aproximadamente equivalente a la escala de do menor de la música occidental».

Véase también la nota de Katsumata sobre cómo el sonido de una campana «no permanece uniforme a lo largo de las cuatro estaciones: se ve modificado por las condiciones atmosféricas y la densidad de la propia campana. Para escuchar las campanas en su mejor momento […] es importante conocer el momento y el lugar adecuados […]» (p. 335).

[122] Véase el sitio web de arquitectura y arte japonés JAANUS para información sobre estos muros de piedra seca, sus propiedades y sus usos. A las piedras a menudo se las denomina según su forma («castaño») o según la forma en que están cortadas («carey»).

[123] Las *sotobas* son unas esculturas funerarias. Gorinto, o torre de cinco anillos, es un tipo de estupa budista que data del periodo Shingon. Se utiliza con fines funerarios o conmemorativos, por lo que se encuentra en templos y cementerios. La palabra *sotoba* proviene del sánscrito *stupa* y se refiere a una estructura o edificio sagrado que contenía una reliquia de Buda o de otro *bodhisattva*. La *sotoba* también puede referirse a los monumentos funerarios y consistir en tablas de madera cubiertas de inscripciones que contienen algún sutra y el nombre póstumo de la persona fallecida. *(N. de la T.)*.

[124] *Yūrei* es el nombre que se les da a los fantasmas en Japón. Como sus equivalentes occidentales, se cree que son espíritus apartados de una pacífica existencia tras la muerte debido a algo que les ocurrió en vida, como la falta de una ceremonia funeraria adecuada, o por haber cometido suicidio, por lo cual deambulan como almas en pena. Normalmente aparecen a las dos de la madrugada y al amanecer, para asustar y atormentar a aquellos que les ofendieron en vida, pero sin causarles daño físico. Como ya se ha comentado, los japoneses son muy aficionados a las historias de fantasmas. *(N. de la T.)*.

[125] En *The Dog Shogun: The Personality and Policies of Tokugawa Tsunayoshi*, Beatrice Bodart-Bailey argumenta: «La cuestión no era la protección de los perros. Al igual que el resto de las políticas que diferenciaban al Gobierno de Tsunayoshi de los anteriores y posteriores, la cuestión eran las prerrogativas de los samuráis. ¿Tenían los samuráis derecho a liberar a los perros no deseados fuera de sus recintos amurallados y dejarlos cazar para comer en zonas de la ciudad donde los plebeyos vivían hacinados, sin la protección de esos muros?» (University of Hawaii Press, 2006, p. 153).

[126] De la obra clásica de Paul Waley, *Tokyo Now & Then: An Explorer's Guide* (John Weatherhill, 1984), p. 159.

El cuento de Ishikawa Jun, traducido por William Tyler, aparece en *Modern Japanese Literature*, vol. 2 (ed. de J. Thomas Rimer y Van C. Gessel, Columbia University Press, 2007), pp. 149-167.

Para una descripción cómica de la transformación de Ueno, véase *The Honorable Picnic*, de Thomas Raucat (Bodley Head, 1928): «Tokio, sábado 10 de junio de 1922, tres de la tarde. Después del torrencial aguacero de la noche, brilla un sol ardiente. En el parque público de Ueno, la Exposición Universal de la Paz bulle de alegría. Una multitud multicolor se agolpa en torno a extraños edificios que combinan todos los estilos arquitectónicos y albergan los más diversos productos. Pero para el público, la principal atracción se encuentra en el estanque de Ueno. El verano pasado aún era un tranquilo pantano cubierto de lotos de color rosa pálido. En una isla se encontraba un pequeño y silencioso templo. Hoy el estanque está partido en dos por un gran puente de hormigón. Chorros de agua brotan del lago y por la noche las linternas brillan en sus profundidades. Durante todo el día, dos ruidosas máquinas van de un lado a otro del estanque, mientras la multitud mira asombrada: son los hidroaviones […]»

[127] No eran los monjes *komusō* quienes ejercían de espías, sino aquellos que actuaban como tales y utilizaban su indumentaria y el cesto que les cubría la cabeza para lograr el anonimato fingiendo que eran monjes de dicha secta y así recopilar información secreta. Es común en la historia de Japón que los *ninjas* se disfrazasen para conseguir información del enemigo. Otros atuendos podían ser el de bailarín o titiritero, que también les abría las puertas del castillo.

[128] Véanse las páginas de Youtube de Matsuda Norio para sus recitaciones, que incluyen los pasajes «Hay un sauce verde» y «El viento del cielo…»

[129] El Boeing B-17 Flying Fortress es un famoso bombardero cuatrimotor que data de 1937 utilizado por la aviación estadounidense y la Real Fuerza Aérea Británica durante la Segunda Guerra Mundial. *(N. de la T.)*.

[130] El Mitsubishi Ki-67 Hiryu fue un bombardero bimotor usado por el Ejército Imperial Japonés en las etapas finales de la guerra del Pacífico. *(N. de la T.)*.

[131] Para las mujeres que tocaban las campanas, véase S. Katsumata, *Gleams from Japan*, p. 341: «En 1921, se llevó a cabo en Japón una propaganda de "Tiempo correcto" bajo el patrocinio del Departamento de Educación, y unos ochenta tañedores de campanas fueron recompensados por su largo y fiel servicio. Entre los galardonados […] había dos mujeres, una de las cuales se llamaba Matsu Obata, de ochenta y dos años. Durante cincuenta años había tocado la campana cuatro veces al día, y había sido admirada por su precisión en el cumplimiento de su deber, que requiere una gran atención […]»

[132] En Japón hay una larga tradición en el uso de maquillaje de color blanco que simboliza belleza y perfección que data de la Edad Media. En el periodo Heian, los varones de las familias aristocráticas se pintaban la cara como marca de su estatus. Esta tradición la adoptaron las *geishas* en el siglo XVII. Esta costumbre también es propia del teatro kabuki y ahora está presente entre los jóvenes *otakus*. *(N. de la T.)*.

[133] J. J. Hoffmann, *Japanische Sprachlehre* (Leiden, 1877): «La práctica en Yedo era: primero se daba un solo golpe a la campana, luego, con un intervalo de aproximadamente un minuto, un segundo golpe, seguido rápidamente por un tercero. Luego había otra larga pausa, y finalmente se hacía sonar el número de golpes correspondientes a la hora, con un intervalo de unos diez segundos entre cada golpe, excepto los dos últimos: el último golpe seguía rápidamente, para indicar que se había completado el número total». Citado en J. Robertson, *The Evolution of Clockwork*, p. 200, nota 1.

Para un relato anterior de una campana del tiempo, véase *Making Time*, de Yulia Frumer, que cita a un capitán ruso del siglo XIX: «Primero tocan la campana una vez, luego, después de un minuto y medio, tocan dos veces, una tras otra; esos tres toques anuncian que las horas están a punto de sonar, como si dijeran: ¡escuchen! Luego, al cabo de otro minuto y medio, empiezan a dar las horas, golpe tras golpe, en intervalos de unos quince segundos, pero los dos últimos los dan rápidamente uno tras otro, como si indicaran: ¡basta de contar!» (p. 33).

[134] El Instituto Central de Meteorología y Geodinámica en *New Scientist*, 24 de marzo de 2011.

[135] Para una evocación lírica de la atmósfera de ansiedad posterior a Fukushima, véase la colección de haikus de Andrew Fitzsimons, *A Fire in the Head* (Isobar Press, 2014). También «Ghosts of the Tsunami», de Richard Lloyd Parry, en *London Review of Books*, 6 de febrero de 2014.

Para una evocación visual, véase *In the Wake: Japanese Photographers Respond to 3/11*, Anne E. Havinga y Anne Nishimura Morse (comisarias), Museum of Fine Arts (Boston, 2015).

[136] Erwin Bälz, *Awakening Japan: The Diary of a German Doctor*, ed. de Toku Baelz, trad. de Eden y Cedar Paul (Indiana University Press, 1974), p. 17. Citado en George Macklin Wilson, «Time and History in Japan», *American Historical Review* 85, n.º 3 (1980), p. 570. Es posible que Bälz haya entendido mal el significado de su interlocutor.

[137] Ellen P. Conant, *Challenging Past and Present: The Metamorphosis of Nineteenth-Century Japanese Art* (University of Hawaii Press, 2006), p. 231.

[138] El *Shī Jīng*, el *Libro Clásico de poesía china*, pertenece a los *Cinco Clásicos* que contienen las enseñanzas de Confucio recopiladas por él mismo. También se conoce como el *Libro de las odas*. Consta de unos trescientos poemas divididos entre canciones populares, canciones para festividades y canciones para ceremonias cortesanas, así como también himnos. Su primera traducción al español fue la del sinólogo jesuita Carmelo Elorduy, en 1984, con el título *Romancero chino* (Editora Nacional, 1984). Aquí se cita la primera estrofa de las tres que componen la citada oda del segundo pasaje del clásico chino *Shi Jing*, en traducción del sinólogo José María Cabeza Laínez, que aparece en «Capítulo 18. Rokumeikan, Japón y las sombras de una representación ante el mundo», de Daniel Rubio Pérez, Universidad de Sevilla. El poema habla de la hospitalidad con los seres cercanos. Como el propio Kaoru Inoue dijo en la inauguración del edificio, ilustra «las armoniosas relaciones sociales entre las personas de todas las nacionalidades». También es interesante este artículo para ahondar en el tema. La versión que da la autora de este poema es: «The deer call to one another, / Eating the southernwood of the fields. / I have here admirable guests; / Whose virtuous fame is grandly brilliant. / They show the people not to be mean. / I have good wine, / Which my admirable guests drink, enjoying themselves» (Los ciervos así se llaman entre sí, / se alimentan de la artemisia de los campos. / Yo aquí tengo invitados admirables, / a los que les honra su virtud y su enorme fama. /Enseñan al pueblo a no ser mezquino. / Les ofrezco buen vino, / y mis admirables invitados beben y se divierten).

Por otra parte, y tal como dice la propia Sherman en la nota siguiente, la versión en español se acerca más al original y a la del orientalista británico Arthur Waley en *The Book of Songs: The Ancient Chinese Classic of Poetry*: («Yu, Yu, cry the deer /Nibbling the black southerwood in the fields. / I have a lucky guest. / Let me play my zither […]»). *(N. de la T.)*.

[139] Esta traducción de la oda 183 parte de la versión inglesa realizada por el misionero escocés del siglo XIX James Legge (*The Chinese Classics: with a Translation, Critical & Exegetical Notes, Prolegomena & Copious Indexes*, vol. 4, Oxford University Press, 1893-1895, p. 246). Para versiones radicalmente diferentes del mismo poema, véanse Arthur Waley («Yu, yu, cry the deer / nibbling the black southernwood […]») y Ezra Pound («'Salt/ lick!' Deer on waste sing […]»).

[140] En *My Friend Hitler and Other Plays* (Columbia University Press, 2002), trad. de Sato Hiroaki. Quizá la mejor descripción del propio edificio del Rokumeikan sea la de Dallas Finn. «El Rokumeikan se convirtió en "la mujer escarlata de la arquitectura Meiji: ambigua y glamurosa…". La estructura perdida se ha convertido en una leyenda». (*Meiji Revisited: The Sites of Victorian Japan*,

Weatherhill, 1995, pp. 95-96).

Pat Barr sitúa el edificio en su contexto cultural: *The Deer Cry Pavilion: A Story of Westerners in Japan 1868-1905* (Penguin, 1988). Para la estructura en sí, véase *Challenging Past and Present*, de Ellen Conant. Para la reacción europea a la villa paladina de Japón en el Pacífico, véase la traducción de Christopher Reed, *The Pink Notebooks of Madame Chrysanthème and Other Documents of French Japonisme* (University of Hawaii Press, 2010). Para la respuesta japonesa a Pierre Loti (el autor de *Madame Chrysanthème*), véase el cuento de Akutagawa Ryūnosuke «The Ball», y el artículo de David Rosenfeld «Counter-Orientalism and Textual Play in Akutagawa's "The Ball"» *Japan Forum*, vol. 12, n.º 1 (2000), pp. 53-63.

[141] Aquí se refiere a lo que se conocía como *sarugaku*, «música de monos», una forma popular de teatro japonés de los siglos XI al XIV. Se trataba de una forma de diversión semejante al circo que consistía básicamente en acrobacias, malabares, pantomimas y bailes de tambores. *(N. de la T.)*.

[142] *Rokumeikan* (1956) se trata de una representación teatral de Mishima Yukio que no está basada en hechos reales. Dividida en cuatro actos y ambientada el 3 de noviembre de 1886, el Rokumeikan acoge la fiesta de cumpleaños del emperador, organizada por el ministro de Exteriores y su esposa, a la que asisten también emisarios extranjeros, y en la que un grupo de contrarios a la occidentalización de Japón están dispuestos a irrumpir en la celebración. Los ecos de esta obra permanecen en una película homónima, así como en distintos mangas contemporáneos. *(N. de la T.)*.

[143] Cita de Naito Akira en el ensayo de William Coaldrake «Metaphors of the Metropolis», en *Japanese Capitals in Historical Perspective: Place, Power and Memory in Kyoto, Edo and Tokyo* (ed. de Nicolas Fiévé y Paul Waley, Routledge-Curzon, 2003), pp. 130-131. Véase también *Architecture and Authority in Japan*, de Coaldrake (Routledge, 1996), p. 137: «El castillo era mucho más que el resultado de un determinismo tecnológico: se situaba en el límite de lo secular y lo sagrado, expresando las aspiraciones hacia lo eterno y lo divino de aquellos que se atrevían a alcanzar el cielo con sus moradas terrenales».

Para conocer los cambios que el primer sogún Tokugawa introdujo en Edo y su paisaje de montañas, colinas y ríos, véase el clásico de A. L. Sadler, *The Maker of Modern Japan: The Life of Shogun Tokugawa Ieyasu* (Tuttle, 1978), especialmente las pp. 163-175 (que describen Edo como la pequeña aldea que se le concedió a Tokugawa Ieyasu en 1590), y las pp. 224-232 (que ofrecen una visión general de los cambios que Ieyasu hizo en el terreno). Véase también, de Roman Cybriwsky, *Tokyo: The Shogun's City at the Twenty-First Century* (John Wiley, 1998), p. 53.

[144] «Con la rendición del castillo de Edo concluyó la primera fase de lo que los historiadores japoneses llaman la guerra Boshin: *bo* (tierra) y *shin* (dragón) eran los signos del zodíaco chino para el año 1868», Mark Ravina, *The Last Samurai: The Life and Battles of Saigō Takamori* (John Wiley & Sons, 2004), p. 157.

[145] Theodore C. Bestor, *Tsukiji: The Fish Market at the Center of the World* (University of California Press, 2004), p. 21.

[146] Timon Screech, *The Shogun's Painted Culture: Fear and Creativity in the Japanese States, 1760–1829* (Reaktion Books, 2000), especialmente las pp. 24-25 y 210-216.

Japanese Slang: Uncensored (Yen Books, 1994), de Peter Constantine, incluye una magnífica sección sobre el argot especializado del mercado de pescado, impenetrable para los forasteros, que sigue estando influenciado por el vocabulario budista de los casi ochenta templos situados en el Tsukiji de principios del siglo XVIII. Véase también Bestor, *Tsukiji*, pp. 85-86: «Las conversaciones del mercado suelen estar amenizadas con breves ráfagas de *beranme*, el extravagante dialecto *shitamachi* en el que incluso la petición más educada puede ser emitida (y recibida) como un desafío descarado […]». Véase también Bestor, p. 335, nota 4: «El juego de palabras es fundamental en la jerga. *Shari* significa arroz para un chef de *sushi*, pero originalmente era un término religioso para los huesos blancos de Buda […]». Y cuando un pez vivo muere, el pescadero puede gritar: *«¡Agatta!»* (¡Su alma ha resucitado!). Para la arquitectura Bauhaus del mercado de Tsukiji, «un mandala arquitectónico casi perfecto de las funciones físicas idealizadas de un mercado: comprar al mayor, vender al detalle», véase más arriba Bestor, *Tsukiji*, p. 70. Leer el libro de Bestor es casi tan maravilloso como visitar el propio mercado antiguo.

[147] Véase Richard Jaffe, «Buddhist Material Culture, "Indianism" and the Construction of the Pan-Asian Buddhism in Pre-War Japan» (*Material Religion* 23/3, 2006, pp. 266-293); Cherie Wendelken, «The Tectonics of Japanese Style: Architect and Carpenter in the Late Meiji Period», *Art Journal* 55 (3) (otoño de 1996); también Paride Stortini, «East and West of the Tsukiji Honganji» (publicado en línea), para el realismo de los elefantes y leones de Tsukiji, para la influencia del estilo colonial indosarraceno de Gran Bretaña y para ser el «viaje» la clave para entender el Hongan-ji: su influencia india reflejaba el deseo de lograr un significado lo más cercano posible al mensaje original del Buda histórico. Se trataba, escribe Stortini, de «un orientalismo invertido» que reflejaba «la búsqueda de una identidad moderna», una identidad que subrayaba el papel del budismo como elemento cultural compartido entre los países asiáticos contemporáneos bajo el dominio del Japón imperial.

Sobre el elefante como encarnación del imperialismo japonés, véase la obra de Ian Jared Miller, *The Nature of the Beasts: Empire and Exhibition at the Tokyo Imperial Zoo* (University of California Press, 2013). Los elefantes vivían en el parque de Ueno, que durante el periodo Meiji se convirtió en «un nuevo tipo de espacio diseñado para convocar a un público nacional al servicio del Estado. [Ueno] fue un escenario para la puesta en práctica de una nueva relación entre el pueblo y el Gobierno, entre Japón y el mundo» (p. 37). Tanto el zoo como el museo se construyeron «con la intención de moldear la mente y el comportamiento de la población» (p. 38).

El capítulo de Miller «The Great Zoo Massacre» (La gran masacre del zoo) es una lectura esencial. En él, su autor detalla la matanza sistemática de los animales más famosos y valiosos del zoo en el verano de 1943: el acontecimiento fue «un primer

desgarro en el tejido deshilachado de la cultura oficial en tiempos de guerra, una cultura que, en el plazo de dos años, llamaría a todos los súbditos imperiales a estar dispuestos a sacrificarse a sí mismos y a sus familias en una lucha maniquea contra el poder abrumador del ejército estadounidense» (p. 130).

Miller sostiene que el gobernador general de Tokio, Ōdachi Shigeo, utilizó las matanzas en el zoo «como una forma de abordar uno de los grandes tabúes del discurso oficial en el Japón de la época: la derrota. El espectáculo público de hombres, mujeres y niños entrando en el zoo para llorar a los "animales mártires", que debían ser sacrificados a causa del deterioro de la situación bélica, fue el comienzo de la campaña del gobernador general […] para acostumbrar a la población de Tokio a las exigencias de un imperio en decadencia. […] También podría verse como un pequeño pero importante paso hacia los trágicos suicidios en masa y a las desesperadas cargas sin armas que llevaron la guerra a un *crescendo* sangriento en 1945» (p. 128). «El culto a los mártires ya no se limitaría a los soldados del frente».

Un Servicio Fúnebre para los Animales Martirizados «transformó a las víctimas muertas, y especialmente a los populares elefantes, en compañeros de sufrimiento de la ciudadanía japonesa, dispuestos a dar su vida por el bien nacional más grande […], preparándose para compartir la traumática experiencia nacional de la derrota […]. Los elefantes sacrificados se entronizaron en la literatura infantil y, en última instancia, en la mitología nacional, como representantes del pueblo japonés, al que se definió igualmente como víctima de la guerra, no como una parte de ella» (Harriet Ritvo, prefacio, p. xix).

[148] La mantícora es una criatura mitológica híbrida de origen persa, semejante a la quimera de la que hablan los griegos. Según la tradición puede presentar varios aspectos, como, por ejemplo, cabeza humana, cuerpo de león y cola de escorpión. *(N. de la T.)*.

[149] Ginza, cuyo nombre tiene que ver con la casa de la moneda, es el barrio del lujo, con grandes edificios modernos que son sede de importantes corporaciones y *boutiques* de los grandes de la moda. *(N. de la T.)*.

[150] El *bento* es una caja de madera o de otro material, semejante a la fiambrera o al moderno táper, donde se lleva la ración de comida para el trabajo o la escuela. *(N. de la T.)*.

[151] Para la cultura en torno al cantante Hide (pronunciado «hee-day»), véase Hashimoto Miyuki, «Visual Kei Otaku Identity – An Intercultural Analysis» (*Intercultural Communication Studies* XVI: 1 (2007), pp. 87-99).

[152] S. Katsumata, *Gleams from Japan*, una colección de artículos escritos bajo seudónimo para la Japanese Tourist Bureau. Publicado por primera vez en 1937, pero reimpreso por Routledge en 2011; pp. 330-342.

Katsumata escribe: «El sonido de las campanas de un templo, con una serie de tonos aterciopelados en su estela, es tal vez el mejor sedante en una gran ciudad sacudida por una confusión desconcertante de bocinas y ruidos procedentes de los automóviles, los tranvías y las radios locuaces y omnipresentes. La nota evoca el pasado romántico y ejerce sobre los habitantes de las ciudades la influencia contraria a la letea: les permite olvidar el feo presente y vivir en el pasado de ensueño. A los habitantes de las ajetreadas ciudades norteamericanas, que sufren el alboroto de la vida cívica, les sugiero que la forma más sencilla y eficaz de alivio es la introducción en su medio de algunas campanas de templos budistas con sus notas mágicamente tranquilizadoras […], este plan [rescataría] a decenas de miles de estadounidenses de la bancarrota intelectual» (pp. 334-335).

[153] Un *kanme* = 3,75 kilos; 1 *monme* = 3,75 gramos. *(N. de la T.)*.

[154] Hachiman es el dios de la guerra y también de la agricultura. Figura sincrética, incorpora elementos del sintoísmo y del budismo, y es venerado como protector de la vida humana, tanto del pueblo como de los mandatarios. *(N. de la T.)*.

[155] Tokio siguió siendo una ciudad de canales y ríos hasta la década de 1950.

Roderick Ike Wilson, especializado en la historia medioambiental del Japón de los siglos XIX y XX, me escribió: «Creo que sería correcto decir que un *Edokko* del siglo XIX apenas reconocería la transformación de la ribera del río y del puerto después de la guerra del Pacífico, y mucho menos hoy».

Véase Wilson «Placing Edomae: The Changing Environmental Relations of Tokyo's Early Modern Fisheries», en *Resilience: A Journal of the Environmental Humanities*, vol. 3 (2016), pp. 242-289.

«Edomae —escribe Wilson sobre un distrito cercano a Tsukiji— era uno de los muchos "mares", todos claramente divididos por cabos, restingas y muelles, y que en conjunto daban a las profundas aguas del Naikai, "mar interior" […]. Dos veces al día, con la marea baja, la bahía retrocedía para crear un paisaje de bancos, charcos salados poco profundos y corrientes de aguas dulces más frescas. […] En esta superficie de lodo y arena, el flujo constante de agua esculpía bancos que dos veces al día emergían como islas quiméricas. Algunos bancos aparecían con la suficiente regularidad como para ganarse un nombre: "Apareciendo", "Frente", "Lontananza"».

Para conocer el vértigo que produce vagar por las tierras ganadas al río Sumida, véase el pequeño y malicioso relato de Mishima Yukio «Siete puentes». En él, cuatro *geishas* atraviesan el distrito de Tsukiji una noche de luna llena, siguiendo una superstición: al creyente que pudiera cruzar siete puentes sin decir una sola palabra se le concedería cualquier deseo. (*Death in Midsummer & Other Stories*, New Directions, 1966, trad. de Donald Keene, pp. 76-92).

[156] De la traducción al inglés de Andrew Markus de *An Account of the Prosperity of Edo*, en *An Episodic festschrift for Howard Hibbett* (Highmoonoon Press, 2000).

Para Yokokawa-Honjo, véase Andrew Markus, *The Willow in Autumn: Ryūtei Tanehiko, 1783–1842* (Harvard Yenching-Institute, 1993), especialmente las pp. 8-11: Yokokawa-Honjo, el Canal Transversal Norte-Sur, se hizo célebre en el siglo XVIII por su campana del tiempo y sus *kiri-mise*, «burdeles de clase baja que cobraban por horas, y por sus descaradas prostitutas de calle independientes. Estas mujeres —con frecuencia, antiguas trabajadoras del barrio del placer de Fukagawa— tenían fama de ser desesperadamente

agresivas». El pantano de Honjo, coto de samuráis de bajo rango y funcionarios menores, «gozaba de la dudosa reputación de destacar en una sola cosa: la superabundancia de mosquitos».

Markus cita un libro de 1774 titulado *The Carriage of Beautiful Ladies, Lavender Dappling*, y su descripción de Yokokawa-Honjo: «Apenas pasa alguien, se abalanzan sobre él y lo atrapan; ni siquiera el más poderoso trueno hace que las mujeres liberen a sus víctimas. Es un lugar espantoso. De aquí vienen las "chicas por horas"».

La disertación inédita de Alan S. Woodhull de 1978 en Stanford, *Romantic Edo Fiction: A Study of the Ninjōbon and Complete Translation of Shunshoku Umegoyomi*, es también una buena fuente; Woodhull incluye muchos detalles sobre los mundos perdidos de Fukagawa y Edogawa en la orilla oriental del Sumida. Escribe sobre los «barcos de pesca con redes cuadradas y antorchas iluminadas […], un espectáculo familiar a lo largo del Sumida en invierno o a principios de la primavera, cuando el cebo blanco se desplazaba río arriba para desovar»; los vastos huertos frutales de ciruelos de Kameido; los transbordadores del río y los taxis acuáticos que llevaban a los pasajeros a los burdeles y de vuelta.

[Cuando se habla de las *geishas* de Tatsumi se hace referencia a las animadoras profesionales, que eran especialmente populares en Fukagawa, en Edo. Dado que Fukagawa está situada en la dirección de Tatsumi [sureste], se las llama «Tatsumi Geisha», y también «Haori Geisha», porque se caracterizan por utilizar el *haori* [una prenda de abrigo que se lleva sobre el kimono y que tiene su origen en la vestimenta militar del periodo Sengoku *(N. de la T.)*]. Woodhull ve con mejores ojos a las chicas por horas de Markus y su barrio de casas de té al sureste del castillo de Edo. «Fukugawa, que en su origen fue un puerto, estaba naturalmente lleno de cobertizos para botes. En algún momento, a finales del siglo XVIII, se convirtió en una especie de moda ir allí para mantener relaciones secretas, celebrar pequeñas fiestas, etc. Poco a poco, esta práctica creció hasta el punto de que la actividad de las casetas de barcas suponía la mayor parte del negocio. Además, dado que las góndolas eran el medio de transporte más rápido, estas casetas estaban muy bien situadas en este sentido» (p. 357, nota 47). «Como Fukagawa no era un barrio con licencia, no había cortesanas como tales, sino solo *geishas* con licencia para esta actividad. Fue la moda de estas *haori-geisha* la que lideró el mundo de la moda» (p. 363). Woodhull traduce al escritor del siglo XIX Tamenaga Shunsui: «Fukagawa es / puerto de romances. / A lo largo de las orillas del río se alinean / almacenes llenos de amor. / Las góndolas que van y vienen / cargadas de amor cruzan sus caminos, / los gritos de los barqueros a los muelles / "Ho, el señor tal y el señor cual / ha llegado", resuenan junto / a las canciones estridentes y animadas / que, interminables como este mundo, resuenan / desde los salones de té» (p. 228). [Tamenaga Shunsui (1790-1844), célebre novelista japonés del periodo Edo, cultivó géneros populares como la novela histórica, los relatos de fantasmas y las aventuras legendarias. Fue el máximo representante del *ninjobon*, o literatura erótica. Sin embargo, se le conoce más por *47 Ronin. La historia de los leales samuráis de Ako* (ed. y trad. de Jesús Palacios, Satori Ediciones, 2020) *(N. de la T.)*].

Para conocer la situación actual de Yokoami, véase el artículo de Kit Nakamura «Cool (Old) Japan Flourishes along Flowing Rivers of Edo», en el *Japan Times*, 27 de junio de 2010. Nakamura describe la historia del distrito como almacén de madera del sogunato —y posteriormente imperial—, cuya madera era esencial para construir la «alta ciudad de jardines y villas».

[157] Terakado Seiken (1796-1868) fue un erudito confuciano que vivió en Japón en el periodo Edo. Se le conoce por sus escritos sobre Tokio. *(N. de la T.)*.

[158] Las cuerdas de piano, hechas de acero de resorte, se utilizan para maquetas de ferrocarriles y otros muchos usos. De ahí la metáfora. *(N. de la T.)*.

[159] El Sumida permanece extrañamente inexplorado en inglés.

He tomado prestados la mayoría de los datos de la excelente obra de Roderick Ike Wilson «Changing River Regimes on the Kantō Plain, Japan, 1600-1900», en *A History of Water: Rivers and Society*, vol. 2 (ed. de Terje Tvedt y Richard Coopey, I. B. Tauris, 2010). El comentario de Helen Craig McCullough sobre *The Tales of Ise: Lyrical Episodes from Tenth Century Japan* (Stanford University Press, 1968) resume los límites de la comprensión: «Sigue siendo habitual que distintos tramos de un río japonés tengan nombres diferentes. Entre 1621 y 1654, el Gobierno desvió el río Tone a su cauce actual, que lleva las aguas de cinco prefecturas al océano Pacífico en Chōshi. Hay desacuerdo sobre la ubicación exacta del antiguo canal. […] El actual río Sumida, que fluye a través de la parte oriental de la ciudad de Tokio hacia la bahía, aparentemente fue un afluente que se unió al antiguo río Tone más arriba, donde todavía se conoce como el Arakawa. Parece que empezó a seguir su curso actual, y por tanto a adquirir su nombre de Sumida, solo después de la desviación del Tone» (p. 205, nota 8).

Patricia Sippel investigó los patrones de crecidas del río y sus canales durante el periodo Edo («Japan's First Urban Water Disaster: The Great Kantō Flood of 1742», publicado en línea). Este artículo es especialmente valioso por sus mapas históricos de las cuencas fluviales. [Hay traducción al español en *Cantares de Ise* (Ise Monogatari), de anónimo japonés del siglo IX (prólogo, ed. y trad. de Antonio Cabezas, Hiperión, 1987) *(N. de la T.)*].

Véase también, de Gregory Smits, *Seismic Japan: The Long History and Continuing Legacy of the Ansei Edo Earthquake* (University of Hawaii Press, 2013). Smits señala que bajo el fondo de la bahía de Tokio hay «un gran valle o depresión creado por el flujo del antiguo río Tokio hace aproximadamente veinte mil años. Los sedimentos se han ido acumulando sobre este antiguo valle». El sogunato Tokugawa construyó baterías de artillería (*o-daiba*) apilando sacos de tierra sobre esta base de suelo pobre, en aguas «de unos cinco metros de profundidad». Cuando las cinco baterías se derrumbaron inevitablemente, el público vio el suceso «como un golpe directo de las fuerzas cósmicas a las capacidades militares del *bakufu* […]» (p. 115).

[160] *Shinpen Musashi Fudoki-kō* (Una descripción de la región de Musashi) ofrece la primera etimología conocida del *kanji* utilizado para *sumi* (隅). Gracias al blog de Marky Star, *Japan This!* (31 de mayo de 2014) por la referencia

[161] Tomado de Andrew Markus, «Terakado Seiken's Blossoms Along the Sumida», en *Sino-Japanese Studies* 3, n.º 2 (abril de 1991), pp. 9-29. Markus describe la escritura de Seiken como «una visión completa a través de fragmentos»: «Los saltos y las repeticiones del texto no sugieren un panorama organizado, sino una verdadera visión a vista de pájaro, que va de un elemento destacado a otro […]».

[162] Véase la nota de Markus en *Sino-Japanese Studies*, citada anteriormente: «Aunque una serie quebrada de diques y malecones de unos cincuenta kilómetros de longitud bordeaba el Sumida, "el malecón" suele referirse más estrechamente a [el segmento] entre el santuario de Mimeguri en el sur y el templo de Mokuboji en el norte. El terreno, a unos doce pies por encima de las tierras bajas circundantes, ofrecía una buena vista del río y de los muelles del centro de la ciudad. […] Por orden del sogún Yoshimune, se plantaron melocotoneros, cerezos y sauces a lo largo del margen del Sumida en 1725-1726; Ienari amplió el proyecto en 1790, y otros árboles sustituyeron a los que ya estaban muertos en 1831. Los árboles —probablemente pensados para frenar la erosión— proporcionaban un dosel continuo de brotes y flores. "Hasta el final del tercer mes", señala el habitualmente sombrío Edo Meisho Zue (*Pictorial Album of Famous Sites of Edo*), "las ramas brillantes con flores rojas, y lavandas azules y blancas se mezclan y entrelazan. El efecto es como un brocado que hubiera sido dejado flotando en el aire"» (p. 19).

[163] Citas tomadas de «The River Sumida», en Edward Seidensticker, *Kafū the Scribbler* (Stanford University Press, 1965). «Lotos que florecen con gran profusión», p. 184, y «tejados de tejas musgosas», pp. 215-216.

[164] El geógrafo cultural Cary Karacas me escribió: «A pesar de las buenas intenciones de Tsuchiya […], no se utiliza tal y como Tsuchiya lo diseñó: para que la gente pueda realmente entrar en el lugar y ver los *meibo* [libros con los nombres del memorial escritos en su interior]. Otro aspecto bastante fascinante del monumento es el hecho de que, si bien se inspira en sus obras anteriores, [Yokoami] se asemeja involuntariamente a ciertos refugios antiaéreos de la guerra. Un superviviente de un ataque aéreo en Tokio, al ver el monumento dijo: "Es como si ellos (los muertos por los bombardeos) se vieran de nuevo obligados a entrar en un refugio antiaéreo […]" [donde murieron tantos]».

Véase la extensa investigación de Karacas sobre los bombardeos de Tokio, que figura en la bibliografía.

[165] Nobuko Tsuchiya es un artista japonés nacido en 1972 y afincado en Londres. Realiza sus instalaciones a partir de material de desecho y objetos cotidianos. *(N. de la T.)*.

[166] El volumen de 2001 *Tsuchiya Kimio: Remembrance* (Bijutsu Shuppan-sha) ofrece una buena visión general de la obra y la filosofía del artista. Incluye varios ensayos traducidos al inglés y fotografías del espacio interior del monumento a la guerra. Véase el ensayo de Shioda Junichi en *Remembrance*: «La ceniza es un material extremadamente difícil con el que trabajar. Como material no tiene ni solidez ni dureza; en consecuencia, carece de volumen y no posee una forma única […]. La ceniza trasciende la vida; es el símbolo de la frontera con el Nirvana. La ceniza es la condición de la nada después de que se hayan quemado las pasiones mundanas y el engaño de la vida; a veces se percibe incluso la pureza. La ceniza está revestida de una especie de poder sobrenatural, ya que es la primera etapa del renacimiento y, sin embargo, se produce después de llegar la muerte. De este modo, posee un carácter dualista» (p. 13).

Shioda ve a Tsuchiya como un artista de la primera «década perdida» de Japón: «una era de ausencia, una era de sombras, de la que se ha perdido la esencia. Y aún hoy, a pesar de que el nuevo siglo ha comenzado, todavía no hemos escapado de este sentimiento: todavía no hemos recuperado la esencia que perdimos […]» (p. 12).

[167] Descubrí este Tokio, por casualidad, en el volumen *Asakusa no misemono shūkyōsei erosu* (Wada Hirofumi, Ichiyanagi Hirotaka *et al.* [eds.], Yumani Shoppō, 2005). Las láminas del libro incluyen imágenes de teatros y escaleras, puentes y edificios que no duraron lo suficiente como para convertirse en lugares emblemáticos. Sin embargo, no todo el mundo estaba tan enamorado de esa ciudad; Kafū se refería a ella como «un pasillo falso, una gran fachada sin nada detrás» (*Kafū the Scribbler: The Life and Writings of Nagai Kafū*, ed. de Edward Seidensticker, Stanford University Press, 1965, p. 108).

[168] La era Shōwa, literalmente «periodo de paz ilustrada», es el periodo de la historia de Japón que corresponde al reinado del emperador Hirohito y que abarca desde el 25 de septiembre de 1926 al 7 de enero de 1989. *(N. de la T.)*.

[169] Este decreto fue reimpreso en *The Reconstruction of Tokyo* (Tokyo Municipal Office, 1933).

[170] El ojo experto aquí es el de Gennifer Weisenfeld. Véase su obra *Imaging Disaster: Tokyo and the Visual Culture of Japan's Great Earthquake of 1923* (University of California Press, 2012), especialmente las pp. 171-173 y 306. «La complicidad de las víctimas "inocentes" del terremoto y de los salvadores nacionales en la brutal represalia que se aplicó a los súbditos coloniales y a los disidentes políticos residentes en Japón aún no se ha reconocido plenamente […]». Weisenfeld observa: «Proliferaron los rumores y las habladurías que acusaban de sedición a los coreanos residentes "subversivos" o "descontentos", indicando que habían provocado explosiones y envenenado el agua de los pozos, y estos rumores incitaron a una violencia retributiva generalizada, especialmente entre los autodenominados escuadrones de vigilantes organizados por los barrios locales de la región. […] Los estudiosos han argumentado que los coreanos no solo fueron víctimas de una xenofobia intolerante en tiempos de caos, sino que fueron atacados específicamente como súbditos coloniales amenazadores que habían estado expresando deseos de independencia nacional del dominio japonés y evocando un intenso temor en el imaginario japonés. A pesar de que el ejército y la policía decían proteger a esta población vulnerable, la prensa reveló posteriormente que dichas autoridades eran organizadoras, instigadoras y cómplices de los justicieros en la persecución de las víctimas».

Weisenfeld añade: «Las estrictas leyes de censura prohibían las imágenes de cadáveres y otros temas potencialmente perturbadores, incluida la masacre de coreanos (aunque estas medidas no pudieron frenar la oleada de fotografías de contrabando

disponibles en la calle que mostraban cadáveres quemados e hinchados a lo largo de todos los barrios de toda la ciudad). La cultura visual implícita en las visualizaciones revela a la vez que oculta. Aunque las imágenes fotodocumentales del terremoto parecían mostrar las historias de los cadáveres de forma transparente, en realidad fusionaban las muy divergentes historias de los cuerpos destrozados en una sola narrativa genérica. Oculta bajo la superficie de las representaciones del terremoto, visible solo para el ojo experto, hay una historia alternativa […]» (pp. 67-68). La autoridad visual de los medios de comunicación «perpetuó las nociones de resistencia, unidad e inocencia, a pesar de las abrumadoras pruebas de lo contrario» (p. 69).

[171] Kawabata realiza una descripción del momento y luego, de forma impasible, hace una transición hacia la descripción de la nueva ciudad que se ha reconstruido tras el terremoto. «Pero ahora, en la primavera de 1930, hay grandes festivales que celebran la reconstrucción de Tokio […]» (*The Scarlet Gang of Asakusa*, University of California Press, 2005, trad. de Alisa Freedman, pp. 63-64). (Hay versión en español, antes citada).

[172] «Se dice que el sistema *nengō* se originó en la China imperial alrededor del siglo II a. C. Se extendió por todo el mundo cultural chino y comenzó a utilizarse en Japón entre mediados del siglo VII y el VIII. La adopción del *nengō* en los registros escritos era un medio por el que la familia imperial se representaba a sí misma como gobernante del país tanto a nivel nacional como internacional en el orden mundial más amplio de Asia Oriental. […] Antes de la era Meiji (1868-1912), el emperador adoptaba y cambiaba el *nengō* en momentos críticos de su reinado. Los *nengō*, que siempre constaban de dos caracteres chinos, se cambiaban con la entronización de un nuevo emperador, ya que se consideraba que marcaba simbólicamente el inicio de la nueva era. Los *nengō* también se cambiaban tras un terremoto, una inundación, una hambruna, una epidemia, un incendio, la aparición de un cometa en el cielo o una guerra. Después de las catástrofes, tanto naturales como provocadas por el hombre, se adoptaba un nuevo nombre de era y, dentro de ella, el primer año de una nueva era comenzaba de nuevo. Se pensaba que este acto anulaba el tiempo contaminado y traía un nuevo tiempo y un nuevo orden.

»En cualquier estructura social, el tiempo es uno de los principios organizativos más importantes. Quienes regulan el tiempo tienen poder para gobernar, y por esta razón ha habido luchas por el poder de controlar el tiempo. Tanto el sogún como otros guerreros hicieron muchos intentos para obtener el poder de regular el tiempo. Por ejemplo, a principios del periodo Tokugawa, cuando los sogunes llegaron al poder, se cambió el *nengō* a pesar de que la llegada del sogún al poder no debería haber supuesto un cambio de *nengō*» (Iwatake Mikako, «From a Shogunal City to a Lige City: Tokyo between Two Fin-de-Siècles», en *Japanese Capitals in Historical Perspective: Place, Power and Memory in Kyoto, Edo and Tokyo*, ed. de Nicolas Fiévé y Paul Waley, Routledge-Curzon, 2003, pp. 235-236).

«Tras la restauración Meiji, en 1868, se entronizó a un nuevo emperador, y con él se creó el sistema *nengō*. El emperador era vitalicio y ya no podía ser amenazado por las maniobras del poder político, y a su muerte debía ser sucedido por su hijo mayor. Un *nengō* debía comenzar en el momento de la entronización del nuevo emperador y permanecer sin cambios hasta su muerte. El significado de este sistema es que el tiempo se fija al cuerpo del emperador […]» (Iwatake Mikako, citado anteriormente, p. 237).

M. William Steele señala que la introducción del *nengō* «Meiji» fue controvertida. «Una rima burlona popular en Edo en aquella época se reía del nuevo nombre: "Leído desde arriba podía significar 'regla brillante', pero leído desde abajo significaba 'no gobernado por nadie [*osamarumei*]'". El juego de palabras se interpreta a menudo para demostrar el sentimiento residual pro-Tokugawa entre el pueblo de Edo. Sin duda, les molestaba estar bajo el control imperial, especialmente porque eso significaba estar bajo el control de hombres groseros de Satsuma y Chōshū. Al mismo tiempo habían perdido la fe en la familia Tokugawa. Al decir: "No estamos bajo el control de nadie", los plebeyos de Edo estaban expresando su desprecio por cualquier forma de autoridad política» (*Monumenta Nipponica*, vol. 45, n.º 22 [1990], p. 150).

Para un ejemplo de los cambios de *nengō* en el Japón antiguo, véase Delmer Brown e Ishida Ichirō, *The Future and the Past: A Translation and Study of the Gukanshō: An Interpretive History of Japan Written in 1219* (University of California Press, 1979), p. 67: «Tras la entronización de Ichijō en 986, a la edad de siete años, un cometa atravesó el cielo en el último tercio del sexto mes de 989. El nombre de la era se cambió a Eiso en el octavo mes de ese año. Luego vino el incomparable desastre conocido como el tifón Eiso. Y al año siguiente el nombre de la era se cambió a Shōryaku».

Para un único caso en el que una era cambió para reflejar un acontecimiento *favorable* en lugar de una calamidad, véase *Matsuri: The Festivals of Japan*, de Herbert E. Plutschow (Japan Library, 1996). «El tiempo también se renovaba para reflejar eventos afortunados. Uno de ellos fue el descubrimiento de una garza blanca en los jardines imperiales de Kioto […]» (pp. 34-35).

[173] Gunter Nitschke, *From Shinto to Ando: Studies in Architectural Anthropology in Japan* (Academy Editions, 1993), pp. 9-10. Citado en Vinayak Bharne, *Zen Spaces and Neon Places* (ORO Editions, 2014), p. 102. En las semanas previas a la muerte del emperador Shōwa, los medios de comunicación se referían al futuro día de su muerte en el silabario *katakana* como el día X (Leo J. Loveday, *Language Contact in Japan: A Socio-linguistic History*, Clarendon Press, 1996, p. 197).

[174] Después de la guerra del Pacífico, las autoridades de la Ocupación decidieron mantener el sistema *nengō*, que «continuó intacto, una declaración calendárica de continuidad fundamental con el pasado» (John Dower, *Embracing Defeat: Japan in the Wake of World War II*, Norton, 2000, pp. 279, 401 y 592, nota 2).

[175] Véase Ben-Ami Shillony, *Enigma of the Emperors: Sacred Subservience in Japanese History* (Global Oriental, 2005): «La creencia de que Japón es básicamente diferente de otros países porque su Casa Real nunca ha cambiado es casi tan antigua como su propia dinastía. […] La crónica [del siglo VIII] *Nihon shoki* remonta sus inicios a la fundación del imperio por el primer soberano "humano", el emperador Jimmu, el primer día del primer mes del año que corresponde al 660 a. C. Esta fecha fue anunciada por primera vez

por el príncipe Shotoku a principios del siglo VII. Deseando destacar la antigüedad de la dinastía imperial, extrapoló hacia atrás veinte ciclos sexagenarios desde el año 601 a. C. y llegó a la fecha de fundación (*kigen*). Aunque esta fecha no tiene ninguna base histórica, y la fundación real del Estado ocurrió probablemente casi mil años más tarde, fue aceptada durante la mayor parte de la historia japonesa, y se citó a menudo como prueba de la inmutabilidad de la estructura política de Japón […]» (pp. 5-6).

Irónicamente, el concepto de aniversarios es un concepto occidental, por lo que la fundación no se celebró hasta el siglo XIX (Shillony, p. 8). Para la invención del Kigen y su recepción pública, véase Jessica Kennett Cork, *The Lunisolar Calendar: A Sociology of Japanese Time* (tesis de máster, Universidad de Sheffield, 2010), pp. 54-55, sobre el ensayo de Hayashi Wakaki «Kaireki no eikyō» («El efecto de la reforma del calendario», en *Shūko kaishi*). Cork también cita a Miyata Noboru: «Importantes festivales como el del fuego y el O-bon fueron abolidos y sustituidos por fiestas como […] Kigen-setsu, de la que nadie había oído hablar» (Miyata Noboru en *Koyomi to saiji: Nihonjin no kisetsu kankaku*, Tokyo Shōgakkan, 1984, p. 19).

[176] Este pasaje está adaptado y condensado de la versión de W. G. Aston de *The Nihongi chronicles*, publicada por primera vez en 1896. Para la cita de Fujitani Misao, véase Kenneth J. Ruoff, *Imperial Japan at its Zenith: The Wartime Celebration of the Empire's 2600th Anniversary* (Cornell University Press, 2010), pp. 21 y 49-50. Para las celebraciones del Kigen vistas desde la perspectiva estadounidense, véase Joseph Grew, *Ten Years in Japan: A Contemporary Record Drawn from the Diaries and Private Papers of the US Ambassador to Japan 1932–1942* (Simon and Schuster, 1944). Para el ejército imperial japonés y sus pérdidas en China, véase *Imperial Japan at its Zenith* (pp. 17 y 215). Ruoff sostiene que Jimmu sirvió como figura de la ideología fascista japonesa: aunque señala que incluso en tiempos de guerra Japón celebró elecciones parlamentarias, subraya la importancia del «culto a la línea imperial ininterrumpida» para movilizar al país. Aunque el emperador Hirohito no «pronunciaba discursos enardecedores desde los balcones ni se comportaba de forma similar a los estilos carismáticos de Hitler y Mussolini, y Japón no produjo en aquella época ningún otro líder cuyo carisma se aproximara remotamente al del Führer de Alemania o al Duce de Italia», el emperador Jimmu se convirtió en «un sustituto en este ámbito» (p. 19).

Para más información sobre Jimmu, véase también la traducción de Gustav Heldt de *The Kojiki: An Account of Ancient Matters* (Columbia University Press, 2014). Escrito por primera vez en el año 712, este texto «intensamente político» inventa el pasado trazando «la genealogía de la familia gobernante hasta los inicios del mundo. Lo hace en gran medida en estilo mítico, contando su historia a través de viñetas y poemas». La narrativa del Kojiki explica «los mayores enigmas de la existencia: por qué el sol y la luna; por qué la muerte; cómo empieza la vida; cuál es nuestro lugar en el orden de las cosas […]. La ausencia de un creador es marcada y no hay ningún intento de identificar un origen absoluto» (*The Religious Traditions of Japan 500–1600*, de Richard Bowring, Cambridge University Press, 2005, pp. 46-50.)

Para un relato sarcástico sobre la gestión del tiempo en el Japón imperial, véase el espeluznante relato corto de Dazai Osamu «8 de diciembre», que fue escrito durante la Segunda Guerra Mundial (*Modern Japanese Literature*, ed. de J. Thomas Rimer y Van Gessel, Columbia University Press, 2005, vol. 1, pp. 660-667). Los historiadores japoneses solo tuvieron libertad para criticar el mito de Jimmu tras el final de la Segunda Guerra Mundial. En febrero de 1946, el presidente de la Universidad Imperial de Tokio «hizo un llamamiento al análisis crítico de la historia imperial, territorio que en gran medida había estado vedado anteriormente: "Hasta hace muy poco, hemos mantenido las creencias de nuestros antepasados de que el pueblo japonés había vivido, desde tiempos inmemoriales, con una reverencia inmutable hacia la Casa Imperial como fundadores de nuestra nación, viendo su línea ininterrumpida como un destino eterno. Sin embargo, puede que hoy no sea el año veintiséis y pico como se ha creído. ¿Cuánto de esto es un hecho histórico real? ¿Cuánto es mito y cuánto leyenda? Tales cuestiones deben resolverse mediante un estudio histórico positivo y comparativo […]"» (*Imperial Japan at its Zenith*, p. 185).

[177] Para la fiesta en sí, véase Herbert Bix, *Hirohito and the Making of Modern Japan* (HarperCollins, 2000): «Un día antes del comienzo de los actos conmemorativos oficiales, el 9 de noviembre, un reglamento gubernamental estableció una "Oficina de Deidades Sintoístas", dentro del Ministerio del Interior, para promover la "movilización espiritual" de la nación en preparación para la guerra total […]. En el punto álgido de las celebraciones, los días 10 y 11 de noviembre, se calcula que cinco millones de personas asistieron a los banquetes. La comida, preparada como raciones militares de campaña en recuerdo de las tropas en el frente, fue consumida por los asistentes en la plaza del palacio» (p. 384).

[178] Quería agradecer a Kaori Ungerer por su ayuda en esta traducción.

Chris Drake escribe: «El poema del emperador Shōwa fue compuesto en 1933. Su letra se entonó lentamente durante una danza sintoísta de nueva creación que se representó en todo el imperio durante las celebraciones del Kigen de 1940. Una vorágine histórica de significados controvertidos hace que traducir y explicar este poema sea muy difícil, ya que en realidad se trata de dos poemas, uno anterior a la guerra y a principios de la misma (cuando fue escrito), y otro posterior a la guerra (cuando fue popularizado y representado). El poema es una tanka: cinco líneas y treinta y una sílabas. El emperador invirtió el orden normal de las palabras de la composición (que hubiera colocado el verbo al final); esta inversión creó una poderosa tensión en su tanka. Es como si el emperador, en calidad de *kami* (deidad), utilizara el poema para (re)crear el cosmos.

La primera línea se refiere al reino de los *kami* invisibles y al reino de la naturaleza visible y de los humanos. Es una imagen inmensa y cósmica que coincide con la grandeza de la línea imperial de 2.600 años.

El emperador no reza a un solo dios del Cielo y a un solo dios de la Tierra. Está rezando a todos los innumerables dioses: el sintoísmo tiene innumerables deidades *(yaoyorozu)*, y siempre es posible que haya más, ya que siempre aparecen cosas nuevas en el mundo.

«El traductor también debe notar la confusión (probablemente inconsciente) de la palabra *paz* con *pacificación*, implícita en la versión original: "Que el imperio esté en paz sin problemas ni desafortunados disturbios o violencia por parte de rufianes rebeldes equivocados en todas partes". Cualquier traducción erudita de la tanka debe tratar su doble significado de una manera que no se limite a aplanar o descartar la historia» (Chris Drake, en correspondencia privada).

[179] Véase el artículo de Terauchi Naoko en *Tōyō Ongaku Kenkyū*, n.º 81 (2016): «Sounds of "War and Peace": New *Bugaku* Pieces *Yūkyū* y *Shōwa raku* Created for the *Kigen nisen roppyakunen* in 1940»: «Las danzas eran la encarnación del Estado-nación de Japón tal y como lo imaginaba el Ministerio de la Casa Imperial. De hecho, la presentación fue una negociación deliberada entre conceptos contrapuestos como "lo antiguo y lo contemporáneo", "Japón y Occidente", la centralización dentro de Japón y la "expansión por Asia", y "la pureza y la diversidad" […]. Los bailes perseguían imágenes tanto de un "Japón fuerte", utilizando las letras de antiguas "patrióticas" compuestas en el siglo XIII, como de un "Japón puro y antiguo", diseñando trajes basados en los atuendos de los guerreros del siglo VIII y anteriores». Durante los Juegos Olímpicos de 1964 se recuperó el *yūkyū*, con un estilo que pasó «de ser una danza militar masculina a una danza elegante que llevan a cabo mujeres jóvenes».

David Hughes, que me proporcionó la referencia a la investigación de Terauchi, señala que en 1940 el compositor (que también era el jefe del conjunto musical de la corte de palacio) acompañó el poema del emperador con la música más apropiada: «la más relacionada con la [divinidad] del emperador. No hay pruebas de que esa música o danza existiera hace 2.600 años, pero no importa» (por correo electrónico).

[180] [El autor de este libro, Sō Sakon (1919-2006), fue uno de los poetas japoneses más importantes de la posguerra, y se le ha comparado con Paul Celan, porque ambos escriben después de la convulsión que supuso la Segunda Guerra Mundial y todas las atrocidades que se llevaron a cabo en ella. Ninguna de sus obras está traducida al español. *(N. de la T.)*].

Este poema de Sō Sakon, «Running», del libro *Mother Burning* (*Modern Japanese Literature*, ed. de J. Thomas Rimer y Van Gessel, Columbia University Press, 2007, vol. 2, pp. 427-431), ofrece uno de los relatos más inquietantes del coste humano de los bombardeos. Traducción de Leith Morton.

Mis fuentes en inglés para los bombardeos son: Robert Guillain, *I Saw Tokyo Burning: An Eyewitness Narrative from Pearl Harbor to Hiroshima* (Doubleday, 1981, trad. de William Byron). Hoito Edoin, *The Night Tokyo Burned: The Incendiary Campaign Against Japan, March–August 1945* (St. Martin's Press, 1987). *Fire from the Sky: A Diary over Japan* (Ron Greer y Mike Wicks, 2013). En japonés, historias orales y testimonios escritos en el Museo del Ataque Aéreo de Tokio, incluido el de Nihei Haruyo. También, el documental de la NHK de 1978 sobre el ataque aéreo del 9 de marzo; y el libro de Katsumoto Saotome *Illustrated Tokyo Air Raid* (Kawade Shobo Shinsha, 2003). La investigación de Cary Karacas, citada anteriormente, es inestimable.

[181] Es en realidad un pobre y pequeño museo que muestra el horror de ese 10 de marzo y que casi nadie conoce ni visita; permanece escondido en un barrio de la capital e incluso la mayoría de los habitantes de Tokio ignora su existencia. *(N. de la T.)*.

[182] Ron Greer y Mike Wicks, *Fire from the Sky*, citado anteriormente, p. 115.

[183] Este grabado del que se habla corresponde al número 57 de la serie *Cien famosas vistas de Edo* y pertenece a la sección de verano. La vista se muestra a través de las flores de glicina. El famoso puente de tambor es el más largo de los dos puentes y atraviesa el lago. Las figuras humanas que aparecen sobre el puente están contemplando el paisaje mientras van de una orilla a otra. *(N. de la T.)*.

[184] «Japanase spirit». Una frase de la que se apropiaron los nacionalistas del Japón moderno. Aparece por primera vez en el *Genji Monogatari*, donde solo significa «ingenio japonés» en contraposición al «aprendizaje chino». (Penguin, 2002, trad. de Royall Tyler, p. 381, nota 9).

[185] Véase especialmente el libro de Inoue, *Tokyo Air Raid*, un «diario de sueños», encontrado entre sus papeles después de su muerte (Iwanami Shoten, 1995).

[186] El Hina Matsuri es el Festival de las Muñecas (muñecos) que se celebra cada 3 de marzo en Japón. Está dedicado especialmente a las niñas. Ellas exponen —en una plataforma de varios niveles cubierta de una tela colorada— los muñecos de su colección vestidos con kimonos tradicionales. Estos muñecos representan personajes de la corte imperial de la era Heian, se ordenan jerárquicamente y pasan de generación a generación dentro de la familia. *(N. de la T.)*.

[187] Aunque se suele traducir así, tendría que ser el Día de los Muñecos. No es en absoluto el tipo de muñecas que las niñas usaban a diario para jugar, sino que se trata de figuras de personajes ceremoniales —el emperador, los cortesanos, los músicos…—, y muchas veces la colección es heredada de madres a hijas. La palabra inglesa *doll* no hace esa distinción. *(N. de la T.)*.

[188] En el libro citado anteriormente, el músico Yoshimura Hiroshi llama «Palacio del borracho» al antiguo distrito ya desaparecido de Yokokawa-Honjo, y destaca la importancia que tienen los nombres, o cualquier rastro de ellos, cuando todo lo demás ha desaparecido. (*Ō-Edo toki no kane aruki*, pp. 41-42).

[189] Hace referencia a la época en que gobernaba el emperador Yoshihito Taisho (1879-1926), cuya salud era frágil y ello favoreció cambios en el poder político y que se desarrollaran movimientos liberales, conflictos laborales y disturbios. Daibo le recuerda a la autora a uno de los intelectuales reformistas de esa época. *(N. de la T.)*.

[190] S. Katsumata, *Gleams from Japan* (Routledge, 2011), pp. 342-343. *Gleams* es una recopilación de artículos escritos para la Asociación de Turismo de Japón durante la década de 1930: «S. Katsumata» era un seudónimo. La campana actual no es original de Zōjō-ji.

[191] Kendall H. Brown, *Kawase Hasui: The Complete Woodblock Prints* (Hotei, 2003). (La cita de «emocionalmente insípido,

creativamente atrofiado» es de Brown, p. 23; también la descripción del tranvía «que nunca parece llegar», p. 592). Lawrence Smith, *The Japanese Print Since 1900: Old Dreams and New Visions* (Museo Británico, 1983), incluye una crítica a Hasui como artista limitado de «arte turístico simplista y pintoresco pero superficial». Para más fuentes, Helen Merritt, *Modern Japanese Woodblock Prints: The Early Years* (University of Hawaii Press, 1990). También, «Poet of Place: The Life and Art of Kawase Hasui», en Amy Reigle Newland, *Visions of Japan: Kawase Hasui's Masterpieces* (Hotei Publishing, 2008).

[192] Hasui le pidió a Kiyokata Kaburagi que le enseñara pintura, pero este le rechazó como discípulo. Sin embargo, dos años más tarde le aceptó y fue él quien le dio el nombre de Hasui, que puede traducirse como «agua que brota de un manantial». *(N. de la T.)*.

[193] Esta es una historia de *fake music* absoluta. La melodía ha pasado al acervo popular como música antigua y es una de las piezas más interpretadas en ceremonias religiosas, formando parte del repertorio de cantantes populares como Andrea Bocelli. *(N. de la T.)*.

[194] Véase Nam-lin Hur, *Prayer and Play in Late Tokugawa Japan: Asakusa Sensō-ji and Edo Society* (Harvard University Press, 2000), p. 103: Zōjō-ji ayudó a crear una «cosmología "mágica" para Edo. Estos lugares simétricos situados en las principales puertas de la ciudad constituían un mundo liminar dentro de la capital sogunal, donde se fundían la religión y el entretenimiento, y se disolvían los males sociales y la profanación que emanaban del interior de la ciudad […]»

[195] El día se dividía en doce horas: el periodo de seis horas nocturnas se denominaba *kuremutsu*, y el de seis horas diurnas *akemutsu*. La duración de estos periodos cambiaba según la estación del año, pero más o menos correspondía a las horas de luz y de oscuridad. *(N. de la T.)*.

[196] Amitābha es un Buda celestial, el más importante de la escuela de la Tierra Pura, una rama del budismo Mahayana. Las escrituras dicen que tiene infinito poder gracias a sus buenas acciones en las vidas pasadas. Su nombre puede traducirse como «Luz Infinita Completamente Consciente» y representa la mente suprema de todos los Buda. *(N. de la T.)*.

[197] Jizō es el *bodhisattva* que ayuda a salir del infierno a los seres que por sus acciones han renacido en él. En Japón también se destaca su bondad para con los difuntos; asimismo, se le considera protector de los niños pequeños y de los viajeros. Se le caracteriza como un monje con un halo alrededor de su cabeza calva; lleva consigo un báculo con el que abre las puertas del infierno y una perla brillante que ilumina las tinieblas. *(N. de la T.)*.

[198] Tomado del libro de Hank Glassman, *The Face of Jizō: Image and Cult in Medieval Japanese Buddhism* (University of Hawaii Press, 2012), p. 188.

[199] Para el mal comportamiento en los templos de Shiba, véase Rudyard Kipling: «Las distancias se calculan por horas en Tokio. Cuarenta minutos en un *rickshaw*, corriendo a toda velocidad, te llevarán hacia la ciudad; dos horas desde el parque de Ueno te llevan a la tumba de los famosos Cuarenta y Siete, pasando en el camino por los espléndidos templos de Shiba, todos ellos descritos con detalle en las guías. Laca, bronce con incrustaciones de oro y cristales tallados con las palabras "Om" y "Shri" […]. En uno de los templos había una sala de paneles lacados recubiertos de pan de oro. Un animal de nombre V. Gay había estimado oportuno grabar su nombre, totalmente carente de interés, en el oro. La posteridad tomará nota de que V. Gay nunca se ha cortado las uñas y que no se le debería haber confiado nada más bonito que una pocilga […]» (*Kipling's Japan: Collected Writings*, ed. de Hugh Cortazzi y George Webb, Bloomsbury Academic, 2012, pp. 180-181).

[200] De James Edward Ketelaar, *Of Heretics and Martyrs in Meiji Japan: Buddhism and Its Persecution* (Princeton University Press, 1990), p. 122. Ketelaar describe la consagración de los tres *kami* creadores y del ancestro imperial Amaterasu en el templo de la familia Tokugawa como «un verdadero golpe de gracia ideológico; de un plumazo, el *bakufu* Tokugawa fue desfigurado y el budismo, que había sido elevado al estatus de religión nacional, fue desechado».

Para los primeros encuentros de los visitantes europeos y estadounidenses con Japón, también me basé en las elocuentes memorias de Mary Crawford Fraser, *A Diplomat's Wife in Japan: Sketches at the Turn of the Century* (ed. de Hugh Cortazzi, Weatherhill, 1982), y la segunda edición de Ernest Satow y A. G. S. Hawes, *A Handbook for Travellers in Central and Northern Japan* (John Murray, 1884).

[201] El *kanmuri* es un tocado tradicional que se colocaba sobre la cabeza y era usado por los varones adultos de la corte, también por el emperador y los samuráis. Estaba confeccionado con seda negra y luego se le aplicaba una laca para mantenerlo rígido. Se complementaba esta prenda con la indumentaria propia de los cortesanos, el *sokutai*. *(N. de la T.)*.

[202] Véase John Reddie Black, *Young Japan: Yokohama & Yedo. A Narrative of the Settlement and the City from the Signing of the Treaties in 1858, to the Close of the Year 1879. With a Glance at the Progress of Japan During a Period of Twenty-One Years* (Oxford University Press, 1968), vol. 2, p. 411. «Apenas se había inaugurado el nuevo año, cuando en Tokio las violentas campanas de alarma emitieron sus sorprendentes repiques, no menos espantosos por ser tan frecuentes. El gran templo de Zojoji, Shiba, había sido atacado por incendiarios, y en el espacio de una hora se consumió totalmente […]. El campanario de madera en el que estaba colgada la gran campana fue destruido, y la campana, de fino tono, se cayó y nunca ha vuelto a ser colgada hasta el día de hoy. Era una de las cuatro célebres campanas de Japón, de las que solo queda una colgada, ya que las otras tres han sido dañadas por el fuego».

[203] Cien monedas de *sen* equivalían a un yen. *(N. de la T.)*.

[204] Citado en A. J. Baime, *The Accidental President: Harry S. Truman and the Four Months That Changed the World* (Houghton Mifflin Harcourt, 2017), p. 215.

[205] Hasui tenía varios grabados en los que basarse, y cada uno de ellos reflejaba el templo desde una perspectiva distinta. *(N. de*

la T.).

[206] En Chuang-tzu: *Textual Notes to a Partial Translation* (A. C. Graham, SOAS, 1982). Citado en *Sources of Chinese Tradition*, vol. 1 (ed. de William Theodore de Bary e Irene Bloom, Columbia University Press, 1999), pp. 99-101. «Este capítulo [trata] de cuestiones de conocimiento y lenguaje, vida y muerte, sueño y realidad […]». La paradoja del filósofo Hui Shi, del siglo IV a. C., es que, al igual que el sol está al mediodía y al atardecer, un ser vive y muere.

[207] Este párrafo es una condensación de los excelentes capítulos de Cary Karacas «Blackened Cities: Blackened Maps» y «The Occupied City» en *Cartographic Japan: A History in Maps* (ed. de Kären Wigen, Fumiko Sugimoto y Cary Karacas, University of Chicago Press, 2016). Véase también Lucy Herndon Crockett, *Popcorn on the Ginza: An Informal Portrait of Postwar Japan* (William Sloane Associates, 1949).

[208] Véase Nanette Gottlieb: «Matsuzaka Tadanori […] silenció las críticas a las reformas propuestas señalando por la ventana las ruinas de Tokio y afirmando que la devastación se había producido porque el pueblo de Japón no había tenido palabras para criticar a los militares; lo que veían era una prueba duramente ganada de la necesidad de democratizar el lenguaje».

Gottlieb añade que, en esos días de inestabilidad de la inmediata posguerra, el ambiente general era de «repulsión hacia la xenofobia y el conservadurismo reaccionario y el ultranacionalismo del periodo de guerra; había un anhelo de cosas que eran modernas y occidentales y racionales» («Language and Politics: The Reversal of Postwar Script Reform Policy in Japan», *Journal of Asian Studies,* vol. 53, n.º 4, noviembre de 1994, p. 1178).

Las bombas incendiarias acabaron con las fábricas de periódicos y de fuentes tipográficas; en 1945 se necesitaban nuevas matrices para componer los tipos, por lo que, como medida de ahorro, los medios de comunicación impresos apoyaron una revisión del sistema lingüístico del país. Antes de la Segunda Guerra Mundial, los periódicos utilizaban un conjunto tipográfico «de unos 7.500 caracteres *kanji*, en realidad casi el doble si contamos que algunas familias de fuentes combinaban los tipos *kanji* con los *furigana*». (John DeFrancis, *Visible Speech: The Diverse Oneness of Writing Systems*, University of Hawaii Press, 1989, p. 142).

Para los estatutos y la Constitución escritos en japonés coloquial, véase Kyoko Inoue, *MacArthur's Japanese Constitution: A Linguistic and Cultural Study of Its Making* (University of Chicago Press, 1991), p. 29 y p. 31, nota 35.

[209] Ejemplos tomados de Christopher Seeley, *A History of Writing in Japan* (University of Hawaii Press, 2000), p. 152. Sobre los préstamos extranjeros prohibidos durante la década de 1930, véase Nanette Gottlieb, *Kanji Politics: Language Policy and Japanese Script* (Kegan Paul International, 1995), pp. 87-88. La lista incluía *béisbol*, *locutor de radio*, *ducha*, *zapatilla*, *llave inglesa*, *tornillo* y *picaporte*. «El objetivo no era solo impedir el uso de palabras extranjeras pertenecientes a la lengua del enemigo, sino también evitar que las ideas extranjeras entraran con ellas».

[210] Ejemplos extraídos de Leo Loveday, *Language Contact in Japan: A Socio-linguistic History* (Oxford University Press, 1996), p. 76. Loveday incluye una divertida lista de palabras que quedaron fuera de la nueva lista de caracteres *kanji* de uso general del Ministerio de Educación, publicada en 1946: «Apareció *perro*, pero no *gato*; *pino*, pero no *cedro*» (p. 141). «En lugar de la profusión, la complejidad y la tradición, ahora reinaban las restricciones, la simplicidad y la conveniencia» (p. 147).

[211] John Dower, *Embracing Defeat: Japan in the Wake of World War Two* (Norton, 2000), p. 105. Tokugawa Tsunenari, en una conversación conmigo, me ofreció una explicación práctica de por qué el horario de verano molestaba tanto a los japoneses durante la ocupación: «Cuando la oficina abre a las nueve, todo el mundo entra a las nueve. Luego, a las cinco de la tarde es la hora oficial en que termina la jornada, pero normalmente la gente se queda mucho más tiempo, hasta las seis o las siete de la tarde más o menos, para terminar con todo el trabajo. Pero si la hora de inicio es una hora antes, entonces lo que eran las cinco de la tarde serían las cuatro del sol, y todavía queda mucho tiempo de luz. Así que el horario de verano significa que al haber más luz parece que tengas que trabajar hasta una hora más, y sales más tarde de trabajar. Es una cuestión de horas extras. Yo solía trabajar hasta las diez o las once de la noche en la oficina […]. Tenía muchas cosas que hacer. Para ese tipo de *salaryman*, empezar a las ocho significaba estar trabajando una hora de más sin cobrarla».

[212] En su nota sobre este famoso pasaje, Tyler escribe: «El lector japonés debe haber oído siempre en las primeras líneas el familiar estruendo de una campana de bronce del templo, pero según las escrituras estas campanas eran de plata y de cristal. En el Jetavana Vihāra (en japonés Gion Shōja, construido para Buda por un rico mecenas, Anathapindika) colgaban en las cuatro esquinas de la enfermería del templo y se hacían sonar cuando moría un discípulo. A la muerte de Buda, los árboles de sal de dos troncos que se encontraban alrededor de donde yacía, incluidas sus flores amarillas, se volvieron de color blanco puro» (*The Tale of the Heike*, Viking, 2012, p. 3).

[213] *El cantar de Heike* es un ejemplo perfecto de *gunki monogatari*, literalmente «cuentos de guerra». Se trata de un poema épico de finales del siglo XII, cuando termina la era Heian (792-1185), y se considera un clásico de la literatura japonesa. El periodo al que se refiere esta historia fue una gran época para los relatos históricos y militares. Estas epopeyas son una buena base para comprender conceptos básicos de la estética japonesa, el pensamiento budista y los códigos samuráis. *Heike Monogatari* narra la rivalidad y la lucha por el poder entre los Heike (Taira) y los Genji (Minamoto), describe la violenta irrupción de la clase guerrera y evoca con cierta nostalgia la elegante vida cortesana de la capital. Hay traducción en español: *Heike Monogatari,* con introducción de Carlos Rubio, trad. de Rumi Tani y C. Rubio. La versión que aquí aparece corresponde a esta edición. *(N. de la T.)*.

[214] *Sōpurando* o *soapland* (aunque provenga de dos palabras inglesas) es un término japonés para denominar un tipo de prostíbulo en donde los hombres pueden ser bañados y pueden bañar a prostitutas. (Existen muy pocos *soaplands* dirigidos a mujeres). *(N. de la T.)*.

[215] Según la antropóloga Carmen Blacker, la palabra para la adivinación en japonés es «*ura* o *uranai*, un término que parece indicar principalmente "lo que está detrás, y por lo tanto invisible"» (*Divination and Oracles*, ed. de Michael Loewe y Carmen Blacker, Shambhala, 1981, p. 64). Blacker escribió varios artículos y libros interesantes sobre los sistemas de creencias de la época premoderna en Japón, centrándose en los chamanes, los oráculos y la adivinación. Algunos rituales —la adivinación mediante tortugas o la interpretación de los sueños— se extinguieron durante la época medieval. Otros perduraron hasta mediados de la década de 1960 y más allá. Blacker encontró vestigios de estas tradiciones en curanderos profesionales que poseían *gantsū*, o «segunda visión»: «Nada más sentarse su cliente ante ella, la imagen de un zorro, o de un antepasado resentido, aparecía ante sus ojos videntes […]». Las curas incluían la recitación del *Sutra del corazón* o la realización de ciertas ceremonias. Otros ascetas entrevistados por Blacker afirmaban ser capaces de ver «si un árbol o una piedra eran sagrados o no» (*The Collected Writings of Carmen Blacker*, Edition Synapse, 2000, p. 61).

En *The Catalpa Bow* (Routledge, 1999), Blacker escribe: «Nuestro mundo humano familiar no es más que un estrecho segmento del cosmos al que ahora nos enfrentamos. Más allá de él hay otro reino, totalmente "otro", poblado por seres no humanos, dotados de poderes no humanos, cuyo orden de existencia es ambivalente, misterioso y extraño. Entre estos dos mundos no existe una continuidad normal. Cada uno de ellos está contenido, como un jardín amurallado, por su propio orden de ser, y separado por una barrera que representa una ruptura de nivel, un salto en el plano ontológico. El hombre o la mujer ordinarios son incapaces de cruzar esta barrera. No pueden pasar a voluntad a este otro plano peligroso, ni pueden ver, oír o influir de ningún modo en los seres que lo habitan. Los hombres y mujeres corrientes son impotentes para enfrentarse a estas fuerzas peligrosas y ambivalentes. Sin embargo, algunos seres humanos especiales pueden adquirir un poder que les permita traspasar la barrera entre los dos mundos. Este poder no tiene relación con la fuerza física o la agilidad mental de la que estamos normalmente dotados […]. Es un poder especial para efectuar un cambio de plano, para alcanzar el puente e influir en los seres del otro lado […]» (pp. 20-21).

[216] Ahora llamada Megmilk Snow Brand Co., Ltd. Es la mayor compañía de productos lácteos de Japón. *(N. de la T.)*.

[217] Mis fuentes para Mishima son: John Nathan, *Mishima: A Biography* (Da Capo Press, 2000) y Henry Scott Stokes, *The Life and Death of Yukio Mishima* (Cooper Square Press, 2000). Para los retratos estilizados del propio Mishima, *Confessions of a Mask* (Peter Owen, 1960, trad. de Meredith Weatherby) y *Forbidden Colours* (Penguin, 2008, trad. de Alfred H. Marks). También es útil el documental de la BBC de 1985 *The Strange Case of Yukio Mishima*, y la película de Paul Schrader de 1985 *Mishima*.

[218] El suicidio de Mishima fue llevado a cabo según el ritual del *seppuku*, conocido más frecuentemente en Occidente como *harakiri*, que sigue las leyes del *bushido*, el camino del guerrero o código ético de los samuráis. Consiste en clavarse el *tanto* (arma corta) en el abdomen y realizar un corte de izquierda a derecha. La agonía que sigue a este acto permite que un asistente seccione la cabeza del suicida para terminar con su sufrimiento, y en algunos casos, él mismo muere también. Así ocurrió. Masakatsu Morita, encargado de decapitar a Mishima, no lo consiguió y fue finalmente Furu-Koga, el tercer hombre, quien decapitó a los otros dos. *(N. de la T.)*.

[219] *Tokyo* (Phoenix House, 1966), pp. 155-158.

[220] Nakazato Nariaki, *Neonationalist Mythology in Postwar Japan: Pal's Dissenting Judgment at the Tokyo War Crimes Tribunal* (Lexington Books, 2016), parte 1: «Pal and the Tokyo Trial», especialmente pp. 9-13. También la obra de Yuma Totani, *The Tokyo War Crimes Trial: The Pursuit of Justice in the Wake of World War II* (Harvard University Press, 2008). La inmediatez física del tribunal [en Tokio] era esencial para que el juicio cumpliera su función educativa, es decir, para dar lecciones de historia al pueblo japonés […]» (p. 10).

Sobre los juicios de Núremberg a los criminales de guerra nazis como modelo para el Tribunal de Tokio, véase Totani, pp. 8-10 y p. 265, nota 7: «Un fotógrafo japonés recordó más tarde una imagen fotográfica del tribunal de Núremberg, que se le presentó como el modelo que debía seguir».

El Tribunal de Tokio y su legado siguen siendo controvertidos. Los críticos han mencionado que la administración de justicia del Tribunal equivalía a una «conveniencia política para las naciones vencedoras», debido a que no se ocupó de las unidades de guerra bacteriológica del Ejército Imperial, del uso de gas venenoso contra los combatientes chinos y a que las naciones vencedoras se eximieron de ser procesadas por crímenes de guerra. La primera generación de analistas de los juicios consideró que el Tribunal fue un éxito, mientras que sus críticos lo calificaron de «acontecimiento pseudojurídico» (Totani, p. 246). Sin embargo, historiadores recientes como Awaya Kentarō, con acceso a nuevos registros de archivo, sostienen que el Tribunal no fue «ni un juicio de venganza ni un juicio justo, sino que se situó en algún punto intermedio» (Totani, pp. 247-248).

[221] La época fue conocida por sus fotoensayos. El *Todai Zenkyotō*, de Watanabe Hitomi (Shinchosha, 2007), es un buen ejemplo, aunque nostálgico. Incluye un testimonio del líder de las revueltas estudiantiles. También *The End of Fiction*, de Yoshimoto Takaaki, para una crítica más articulada de la contracultura al *establishment* japonés de posguerra. Para la protesta de Shinjuku, en un contexto de política exterior, véase Thomas R. H. Havens, *Fire Across the Sea*: *The Vietnam War and Japan, 1965–75* (Princeton University Press, 1987), pp. 126-127.

Nick Kapur sostiene que las autoridades japonesas aprovecharon los Juegos Olímpicos de 1964 para cerrar los espacios abiertos de Tokio. «Si se observan las imágenes de las grandes estaciones de tren de los años cincuenta —en Shinjuku y Shibuya— se pueden ver espacios abiertos realmente amplios en los que entraban y salían los tranvías. [Pero en los años sesenta] estas estaciones de tren fueron parceladas y subdivididas, y otras plazas fueron atravesadas por autopistas. [Las autoridades] redujeron el espacio público y dieron menos espacio a la gente para realizar grandes protestas callejeras. Frente a la Dieta Nacional, pusieron una enorme

medianera delante de la gran carretera [entre los transeúntes y la Cámara de Consejeros y la Cámara de Representantes] y cabinas de policía cada diez metros. Incluso hoy, mantienen a la gente a distancia» (*Japan at the Crossroads: Conflict and Compromise after Anpo*, Harvard University Press, 2018. Citas extraídas del pódcast en newbooksnetwork.com, 21 de septiembre de 2018).

[222] El Tribunal Penal Militar Internacional para el Lejano Oriente se formó para juzgar los crímenes de guerra. Se consideraba que había delitos de distinto tipo (A, B, C), según su gravedad de menos a más. *(N. de la T.)*.

[223] Para las opiniones de Terayama Shūji sobre la revolución y el arte, véase el capítulo «Cultural Outlaw in a Time of Chaos», en Carol Fisher Sorgenfrei, *Unspeakable Acts: The Avant-garde Theatre of Terayama Shūji and Postwar Japan* (University of Hawaii Press, 2005), pp. 31 y siguientes.

Las memorias del primer ministro Nakasone Yasuhiro, *The Making of the New Japan: Reclaiming the Political Mainstream* (Curzon Press, 1999, trad. de Lesley Connors, pp. 164-167), incluyen un homenaje al general Masuda Kanetoshi, el general de cuatro estrellas al que Mishima mantuvo como rehén, y que fue obligado a ver cómo se suicidaba. Tras la caída de la isla de Saipán, Masuda vio cómo un colega militar se destripaba. «Es difícil no sentir una especie de karma en el destino del inspector general, que […] volvió a observar una segunda tragedia». Tras el incidente, Masuda se retiró, culpándose a sí mismo. «Me había reunido con Mishima en tres ocasiones, pero no me había dado cuenta de que estuviera tan obsesionado. Creo que, si hubiera podido hablar con él tranquilamente, de tú a tú, las cosas quizá hubieran sido muy diferentes. Cuando la opinión pública lo permita, en el futuro, tengo la intención de reunirme con las familias en duelo y pedirles que me dejen visitar a los espíritus de los muertos».

«Por casualidad —escribió Nakasone— había recibido un poco de carne de pato silvestre del emperador y se la di. Masuda la aceptó con reverencia y la tomó para una última cena con sus subordinados». Para Nakasone, la muerte de Mishima no fue «ni un acontecimiento estético ni un martirio artístico, sino una protesta filosófica, una muerte en rebeldía contra la naturaleza de la época».

Es posible visitar el antiguo Cuartel. Todavía son visibles los cortes que la espada de Mishima dejó en el marco de la puerta, y el despacho del general Masuda se ha dejado tal y como estaba. Las salas del Tribunal de Crímenes de Guerra también están intactas.

[224] En Donald Richie, *Japanese Portraits* (Tuttle, 2006), p. 31.

[225] Véase Yulia Frumer, *Making Time*, para saber cómo la posesión de un *jishingi* europeo (término utilizado para referirse tanto a los cronómetros marinos como a los relojes de bolsillo) «era suficiente para arrojar el brillo de la sofisticación sobre el propietario, incluso si no entendía cómo leer la hora en la esfera extranjera». Frumer cita además a intelectuales japoneses indignados por cómo esos propietarios jugaban con sus relojes «por diversión», sin apreciar que sus *jishingi* expresaban «el movimiento del cielo» (pp. 175 y 194).

Véase también Shibusawa Keizō, *Japanese Life and Culture in the Meiji Era* (Obunsha, 1958). «El reloj de bolsillo se introdujo por primera vez como un regalo del comodoro Perry al sogún. [La figura del estadounidense Matthew Perry (1794-1858), oficial naval y naturalista, fue crucial para iniciar la apertura de Japón al extranjero. En este sentido fue el impulsor del Tratado de Kanagawa (1854), al que siguió el Tratado de Amistad y Comercio de 1858 *(N. de la T.)*]. Un artículo sobre Yokohama, escrito en 1862, menciona que los occidentales siempre consultaban pequeños relojes redondos de plata —que guardaban en el bolsillo de su chaleco o de su pantalón—, que se vendían por unos cinco *ryō* cada uno […]» (p. 41).

[226] En *Making Time* (citado anteriormente), Yulia Frumer aboga por una comprensión más matizada de la opinión tradicional de que los métodos de cronometraje occidentales, introducidos durante el Meiji, eran reflejos «más precisos» de la realidad astronómica que los métodos de cronometraje japoneses a los que sustituyeron.

[227] Estas citas proceden de la tetralogía de Mishima *El mar de la fertilidad*. «El mundo era como una bolsa de cuero», y «un remolino», de *Spring Snow* (Vintage, 1999, trad. de Michael Gallagher), pp. 18 y 163. «Un reloj de sol que puede detener el paso del tiempo», *Spring Snow*, p. 219. «El gran salón de un palacio», de *The Temple of Dawn* (Vintage, 2001, trad. de E. Dale Saunders y Cecilia Segawa Seigle): «Honda se sintió como si estuviera en el centro del tiempo, como si estuviera en un enorme salón en el que se hubieran eliminado todos los tabiques […]» (p. 48). «Un río inmenso»: «[…] una inundación de pasado y futuro podría haber ocurrido inconscientemente en la mente de la princesa Luz de Luna, y los fenómenos aislados de este mundo, como islas que salpican la vasta extensión de agua que refleja claramente la luna después de las lluvias, podrían ser los más difíciles de creer. Los diques se habían roto y todas las parcelaciones habían desaparecido. El pasado había empezado a hablar libremente […]». *The Temple of Dawn*, p. 118. «El reloj de arena más encantador del mundo», *Spring Snow*, p. 248.

[228] Un *torii* es un arco tradicional japonés que normalmente se encuentra en la entrada de los santuarios sintoístas y marca simbólicamente la transición entre lo profano y lo sagrado. *(N. de la T.)*.

[229] *Runaway Horses* (Vintage, 2000, trad. de Michael Gallagher), p. 261 [trad. cast.: *Caballos desbocados*, Alianza Editorial, 2020, trad. de Pablo Mañé Garzón].

[230] Extraído del hermoso manga *Shinjuku*, de Christopher Morrison y Amano Yoshitaka (Dark Horse, 2010).

[231] El guionista y director Christopher *Mink* Morrison *(Dust)* y el legendario artista Amano Yoshitaka (*Final Fantasy*, *Vampire Hunter D*) unen sus fuerzas para crear una inolvidable historia de destino, peligro y brujería, con más de cien ilustraciones originales de Amano. En el año 2020, el cazarrecompensas Daniel Legend se encuentra rastreando una presa de otro tipo: su hermana perdida hace tiempo. Armado únicamente con su ingenio, su pistola y una misteriosa postal, Daniel se dirige al corazón del sórdido distrito de Shinjuku, en Tokio, donde un enfrentamiento entre dos submundos —el criminal y el infernal— amenaza la propia estructura de la realidad. *(N. de la T.)*.

[232] Tsutomu Kaneko ha argumentado que el interés del país por la relatividad reflejaba «la clase intelectual general que apoyaba el movimiento democrático Taishō, ampliamente extendido, [que veía la relatividad] no como una teoría física aislada, sino como una idea que abría nuevos horizontes». «Einstein's Impact on Japanese Intellectuals: The Socio-Cultural Aspects of the "Homological Phenomena"», en *The Comparative Reception of Relativity* (ed. de Thomas F. Glick, Reidel, 1987), pp. 351-379, y Tsutomu Kaneko, «Einstein's View of Japanese Culture», en *Historia Scientiarum*, n.º 27, 1984, pp. 51-76.

La teoría de la relatividad también atrajo a los japoneses porque, «contrariamente a su nombre, la teoría describe en última instancia un mundo absoluto, un mundo parecido a una idea. Los acontecimientos individuales que ocupan el espacio real y siguen el tiempo son sombras de este mundo ideal. Aun así, si las cosas no existen, este mundo absoluto (espacio-tiempo) también dejará de existir». Además, la relatividad «disiente radicalmente del sentimiento de sentido común del hombre de ser el centro del universo. Anteriormente se pensaba que, mediante el uso de relojes, sería una cuestión extremadamente sencilla determinar qué era el propio tiempo. […] Sin embargo, según la relatividad, si dos gemelos sostuvieran dos relojes perfectamente sincronizados y uno viajara por el espacio mientras el otro permanecía en la tierra, inmediatamente el ritmo de las manecillas del reloj y la velocidad de envejecimiento de los gemelos empezarían a diferir. […] Así pues, la relatividad establece un límite teórico a los cinco sentidos del hombre».

Sin embargo, no todo el mundo en Japón estaba tan enamorado de Einstein. El gran filósofo Nishida Kitarō dijo que Einstein «tal vez no conozca las implicaciones filosóficas de su propio pensamiento», y observó que las multitudes «se agolpaban a su alrededor como si quisieran ver una exhibición de un animal exótico, en lugar de escucharle» (*Letters*, 26 de agosto de 1922 y 17 de diciembre de 1922, en Yusa Michiko, *Zen & Philosophy: An Intellectual Biography of Nishida Kitarō*, University of Hawaii Press, 2002, p. 187). Y un escritor se quejó a un periódico: «Hoy en día incluso la ciencia no es más que una especie de superstición que hace perder el "equilibrio de la mente"». Otro observó que la gira de prensa del científico reflejaba «la distribución de un folleto barato en un tenderete nocturno». [Nishida Kitarō fue un filósofo japonés, precursor de la conocida como Escuela de Kioto (influenciada por la tradición filosófica alemana de Kant, Hegel, Nietzsche y, especialmente, de Heidegger). Kitaro se nutrió tanto de las corrientes de pensamiento occidentales como de las orientales, y sus influencias principales de la filosofía europea fueron el idealismo alemán y la fenomenología de Edmund Husserl. Le atraía la mística del Maestro Eckhart, entre otras. Cito esta escuela porque está muy relacionada con los conceptos de los que trata el libro: el tiempo, el espacio, la nada *(N. de la T.)*].

[233] *Japan Weekly Chronicle*, citado en Tsutomu, «Einstein's Impact on Japanese Intellectuals», p. 376, nota 18.

[234] El carácter 相 utilizado en la palabra «relatividad» tiene muchas pronunciaciones, entre las que se encuentran tanto «*sō*» como «*ai*». «A principios de la década de 1920 —escribe Tsutomu— había una avalancha de artículos sobre sexo, y las relaciones amorosas escandalosas que no tenían en cuenta la clase o la edad estaban creando furor, por lo que es comprensible que la teoría de la relatividad (*sōtai-sei*) se confundiera inmediatamente con el sexo entre amantes (*aitai-sei*)».

[235] El profesor Katori alcanzó fama internacional en 2001 tras diseñar la llamada «trampa de longitud de onda mágica» en los relojes de celosía óptica: esta trampa permitía obtener precisión y estabilidad en un solo sistema. El reloj de celosía óptica se convirtió así en un sensor para el que la «estabilidad» —es decir, la «precisión en el tiempo»— es clave. La longitud de onda mágica de Katori revolucionó el campo de la óptica cuántica.

Helen Margolis, investigadora principal del Laboratorio Nacional de Física británico, describe así la contribución de Katori: «Hizo posible utilizar realmente el número de átomos que puedes atrapar con luz, pero sin perturbar los átomos» (entrevista, agosto de 2015), algo que era técnicamente imposible antes.

[236] La figura a la que la autora se refiere aparece repetidamente a lo largo de la obra pictórica de Salvador Dalí; la encontramos por primera vez en su obra de 1929 *El gran masturbador*. Todavía en 1975, una figura onírica muy similar a la que vemos en *La persistencia de la memoria* protagoniza un cuadro titulado significativamente *Monstruo blando*. La «blandura» del monstruo abunda, además, en la paradoja visual de los relojes blandos. Para una descripción detallada de esta figura recurrente, véase Rafael Santos Torroella, *La miel es más dulce que la sangre*, Seix Barral, 1984. *(N. de la T.)*.

[237] Es decir, 9,192,631,770 ciclos de radiación.

[238] Citas del fotógrafo Moriyama Daido, que lleva fotografiando el distrito desde la década de 1960. «In Shinjuku, "Blade Runner" in Real Life», *New York Times*, 1 de agosto de 2016.

[239] En 1914, Honma Kunio publicó *Impresiones de Tokio*. Citado en Alisa Freedman, *Tokyo in Transit: Japanese Culture on the Rails and Road* (Stanford University Press, 2011), pp. 127 y 284.

[240] Contrasta con Ryūtanji Yū, abajo, y su comentario de que Shinjuku es un lugar donde los «colores de la vida cotidiana son más intensos que los del placer».

[241] Corresponde al grabado 86 de la serie *Otoño*. Era un lugar habitual de prostitución. La imagen probablemente alude a una cita del libro *El maravilloso sueño del maestro Orooro*, donde se describe a las prostitutas como «flores que crecen sobre el estiércol de caballo». *(N. de la T.)*.

[242] Este pasaje aparece en el número de mayo de 1931 de «Examining the City» (*Tokai o shinsakusuru*), una colección de quince bocetos de una o dos páginas realizados por escritores modernistas; tomado también de Freedman, *Tokyo in Transit*. Para el escritor Ryūtanji Yū, Shinjuku era el barrio que mejor ejemplificaba el «vórtice de la vida moderna» en Tokio; un lugar donde los «colores de la vida cotidiana son más intensos que los del placer» (p. 168). Ryūtanji describe la estación de Shinjuku y a los viajeros que salen de ella «como la inundación de la marea alta en la noche de luna llena». Sobre Ryūtanji, Alisa Freedman observa: «Presenta el

movimiento de los pasajeros y transeúntes a través de varias áreas de la estación, que no puede ser visto por el ojo humano de una sola vez pero está ocurriendo en la realidad al mismo tiempo».

En lo que respecta a su movimiento y sus multitudes, Tokio no ha cambiado entre los primeros años de la década de 1930 de Ryūtanji y el siglo XXI.

[243] «Getting Lost in Tokyo», en *Footprint*, 1 de julio de 2014, vol. 2, n.º 1, pp. 91-104. Los gráficos de Lucas son maravillosos. Un verdadero diagrama esquemático de la *aporía*. [Para comprender aún mejor la obra del artista, resulta interesante observar el diagrama completo que muestra lo laberíntico de la estación y las múltiples opciones que tiene en su interior, desde hacer un trasbordo hasta salir al exterior].

[244] Las campanas de los templos de Japón solían tener un gran significado político. El primer sogún Tokugawa, Ieyasu, utilizó la fundición de una campana de Kioto como excusa para eliminar a su último rival político, cuando se descubrió que la campana (que la facción de ese señor había encargado) contenía una inscripción ambigua. La campana en sí «tenía catorce pies de altura y setenta y dos toneladas de peso […]. Como es habitual, tenía una inscripción escrita en un elaborado texto chino. […] Grande fue la sorpresa y la agitación de todos cuando el gobernador de Kioto se interpuso exigiendo el aplazamiento de todas las celebraciones con el argumento de que la inscripción de la campana era un insulto a la dignidad del sogún y su familia. Las objeciones que se hicieron formalmente a la inscripción de la campana fueron que "Ieyasu" debería haber sido escrito inmediatamente después del nombre de la era. […] También [la frase] "En el Este saluda a la luna pálida, y en el Oeste despide al sol poniente" se interpretó como una alusión al señor del Este [Ieyasu] como la luminaria menor» (A. L. Sadler, *The Maker of Modern Japan: The Life of Shogun Tokugawa Ieyasu*, citado anteriormente, pp. 273-274).

Sobre la destrucción de las campanas de los templos, véase S. Katsumata, *Gleams from Japan* (Routledge, 2011): «En la época de la llegada de la flota de Perry», el emperador emitió un edicto para que «las campanas históricas y las utilizadas para indicar la hora no fueran fundidas» para convertirlas en material de guerra. El autor señala que este edicto llegó demasiado tarde en ciertos territorios, donde las campanas ya habían sido fundidas y refundidas como cañones y «otras armas» (p. 344).

[245] El *Maneki-neko* es también conocido como «gato de la suerte» o «gato de la fortuna», pero su nombre se refiere a un gato que invita a entrar y dice «eres bienvenido». Se trata de una imagen popular japonesa que, según se dice, trae buena suerte a su dueño. Puede verse frecuentemente en tiendas, restaurantes y en otros negocios. Lleva en su mano derecha una moneda antigua japonesa, llamada *koban*; tiene, por lo general, un collar con un cascabel que se cree que ahuyenta los malos espíritus. *(N. de la T.)*.

[246] Cary James, *Frank Lloyd Wright's Imperial Hotel* (Tokoudo Shoten, 1972), p. 16.

[247] Mishima Yukio, *The Temple of Dawn* (Vintage, 2001, trad. de E. Dale Saunders y Cecilia Segawa Seigle), p. 12 [trad. cast.: *El Templo del Alba*, Alianza Editorial, 2012].

[248] Waldemar Januszczak, «Countdown Conundrum», en el *Sunday Times Culture Magazine*, 9 de noviembre de 2009. Véanse también Tom Lubbock, «To Infinity and Beyond», en *Independent*, 24 de junio de 1997, y Rosanna de Lisle, «To the Light Fantastic», en *Independent*, 14 de junio de 1997.

[249] Citas de Miyajima Tatsuo extraídas de su entrevista en YouTube sobre las instalaciones «Ashes to Ashes». Para obtener información sobre Miyajima Tatsuo y su obra, consulte su sitio web y los catálogos *Time Train* (Kerber Art, 2009); *Big Time* (Hayward Gallery, 1997); *MEGA DEATH: shout! shout! count!* (Tokyo Opera City Art Foundation, 2000), *Opposite Level/ Counter Circle*, (Richard Gray Gallery, 2001), *Art in You* (Esquire Magazine Japan, 2008), y *Tatsuo Miyajima*, de Cristina Garbagna (Electa, 2004). El sitio web de la Lisson Gallery, que representa a Miyajima, es también un buen referente.

[250] Véase Joseph De Becker, *The Nightless City* (Z. P. Maruya, 1899), nota de la p. 13: «Estos "baños" eran en realidad casas de citas y burdeles sin licencia. Con este inocente título, contrataban a mujeres llamadas "*kami-arai-onna*" o (a falta de una palabra mejor) "*shampooers*", pero estas mujeres eran en realidad "*jigoku*" (mujeres del infierno) y eran seleccionadas por su belleza para atraer a las personas a "tomar baños". Las mujeres de la "casa de baños" no solo eran tan bellas y hábiles como las cortesanas normales, sino que eran más baratas y podían recibir a los invitados tanto de día como de noche, mientras que a las otras mujeres solo se les permitía ejercer su oficio durante el día. Estas prostitutas sin licencia eran tan numerosas que interferían considerablemente en el negocio de las Yoshiwara auténticas —con licencia—, y a los propietarios de los burdeles les interesaba que fueran eliminadas […]».

Véase también el libro de James L. Huffman *Down and Out in Late Meiji Japan* (University of Hawaii Press, 2018), «Earning a Living: Movers and Servers», especialmente la p. 93.

[251] Citas extraídas de Marius B. Jansen, *The Making of Modern Japan* (Belknap Press, 2002), p. 213. Véase también *The Introduction of Modern Science and Technology to Turkey and Japan* (ed. de Kuriyama Shigehisa y Feza Günergun, International Research Centre for Japanese Studies, 1998).

[252] Se denomina *Rangaku* [«aprendizaje holandés» y, por extensión, «aprendizaje occidental»] al conjunto de conocimientos científicos y tecnológicos desarrollado por Japón a través de sus contactos con el enclave holandés de Dejima, que permitió a Japón mantenerse al día en la tecnología y la medicina occidentales en el periodo en que el país estuvo cerrado a los extranjeros, de 1641 a 1853, debido a la política de aislamiento nacional, así como una rápida modernización tras la apertura del país al comercio exterior en 1854. *(N. de la T.)*.

[253] Waldemar Januszczak, «Countdown Conundrum», citado anteriormente.

[254] Véase Paul Waley para la desaparición del Hotel Imperial: «Un acto de barbarie cultural […]. El hotel de Frank Lloyd Wright

era idiosincrásico y único», *Tokyo Now & Then: An Explorer's Guide* (John Weatherhill, 1984), p. 32.

[255] Véanse los escritos del aristócrata y filósofo-poeta Kuki Shūzō para conocer el contraste entre los conceptos «occidental» y «asiático» sobre el tiempo. Kuki cristalizó sus ideas en dos conferencias («Consideraciones sobre el tiempo» y «La expresión del infinito en el arte japonés»), pronunciadas en 1928 ante una reunión de intelectuales franceses (Stephen Light traduce ambas en su obra *Shūzō Kuki and Jean-Paul Sartre: Counter-Influence in the Early History of Existential Phenomenology*, Southern Illinois University Press, 1987).

Véase también la «Metafísica de la literatura» de Kuki: «El pasado no es simplemente algo que ya se ha ido. El futuro no es simplemente algo que aún no ha llegado. El pasado vuelve a aparecer en el futuro; el futuro ya ha llegado al pasado. Si seguimos el pasado lo suficientemente lejos, volvemos al futuro; si seguimos el futuro lo suficientemente lejos, volvemos al pasado. El tiempo forma un círculo; es recurrente. Si situamos el tiempo en el presente, podemos decir que este presente posee como presente un pasado infinito y un futuro infinito y, además, que es idéntico a un presente ilimitado. El presente es el eterno presente con una profundidad infinita; en definitiva, *el tiempo no es más que el presente infinito, el eterno ahora*» (citado en el libro de Michael Marra, *Kuki Shūzō: A Philosopher's Poetry & Poetics*, University of Hawaii Press, 2004, p. 34 y nota 91).

[256] Véase el informe de Rob Gilhooly desde Ishinomaki, un año después del terremoto de 2011: «El tiempo se ha detenido para los padres de los niños muertos y desaparecidos: el cierre de la escuela donde murieron setenta alumnos es casi imposible» (*Japan Times*, domingo, 11 de marzo de 2012). Gilhooly cita a Ono Dairyu, un sacerdote budista que trabajaba con las familias en duelo: «Todo el mundo dice que el flujo del tiempo ha cambiado por completo; que los relojes se han detenido […]»

[257] Este tipo de lámparas es conocido en Japón por el nombre de *andon*, y su uso se popularizó en el periodo Edo (1603-1868). Están hechas de papel tensado sobre un marco de bambú, madera o metal. *(N. de la T.)*.